جان ماري شيفير

فنّ العصر الحديث

الجماليات وفلسفة الفنّ من القرن الثامن عشر إلى اليوم

ترجمة

د. فرانك درويش

هيئة البحرين
للثقافة والآثار



فنّ العصر الحديث

الجماليات وفلسفة الفنّ

من القرن الثامن عشر إلى اليوم

جان ماري شيفير

فنّ العصر الحديث

الجماليات وفلسفة الفنّ

من القرن الثامن عشر إلى اليوم



ترجمة

د. فرانك درويش

مراجعة

د. عبد العزيز لبيب ويوسف طاهر الصدّيق

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

جان ماري شيفير
فنّ العصر الحديث: الجماليات وفلسفة الفنّ
من القرن الثامن عشر إلى اليوم
ترجمة فرانك درويش
مراجعة عبد العزيز لبيب ويوسف طاهر الصدّيق
الطبعة الأولى: المنامة، 2021

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر، بالضرورة،
عن وجهة نظر تتبنّاها هيئة البحرين للثقافة والآثار»

Jean-Marie Schaeffer

L'art de l'âge moderne

L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours





المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199
هاتف: 298777 17 973+ ـ فاكس: 293873 17 973+
e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

توزيع: **منتدى المعارف**
بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت
ص. ب.: 113-7494 حمرا ـ بيروت 2030 1103 لبنان
e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبع في: **مطبعة كركي**، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 512/ د.ع./ 2020
رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-130-0

في كيوتو (Kyoto)،

وإذًا إلى

ياسوسوكي (Yasusuke) وموتوكو أورا (Motoko Oura)

تاكاو (Takao) وكيكو سايجو (Kiko Saijo)

بيير دوفو (Pierre Devaux)

شيجيكي (Shigeki) وكيكو توميناغا (Keiko Tominaga)

ناوومي فوجيموتو (Naomi Fujimoto)

هيروكو ماروياما (Hiroko Maruyama)

جون (John) وكريستين رو (Christine Roe)

وإلى ماي (Mai)، وميكا (Mika)، وميوكي (Miyuki)، ومومويو (Momoyo)، ويو (Yu)، وريي (Rei)

وكلّ الفتيات الأخريات الساحرات.

المحتويات

تقديم المترجم

يمكن تلخيص كتاب شيفير (Schaeffer) بعبارةٍ واحدة من ابتكاره، وهي «نظرية الفن التّأمُّليّة» (La théorie spéculative de l'Art)؛ والمقصود بالتأمل هو النظر العقليّ والاستدلاليّ.

يعمل شيفير على إرساء نظريّته في تاريخ الفلسفة والفنّ منذ القرن الثامن عشر، بالأخصّ عند كانط، وحتّى عصرنا الحالي، معتبرًا أنّ الرؤية التأملية للفن تجد جذورها عند كانط ثمّ تتقدّم مع اعتبار الفنّ الحقّ هو «الفنّ العظيم»، مبتعدةً عن التجربة الفنيّة الجماليّة. وهو يعزو تعظيم الفن وابتعاده عن الواقع الفنّي إلى تقديس الفنّ الذي يأتي ليحلّ محلّ فشل الفلسفة مع كانط في الوصول إلى المطلَق، فيضفي على الشعر والفن عمومًا، عند الرومانسيّين، وظيفة تعويضيّة.

نظريّة الفنّ التأملية هي إذًا، بحسب شيفير، سائدة منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتّى اليوم، بل ويمكننا القول إنّها موجودة في كلّ الفنون على اختلافها، بما في ذلك فنّ الطليعة والفنّ التجريديّ والمفهوميّ في القرن العشرين. لذا توجّب إيجاد أفضل ترجمة ممكنة لهذه العبارة، لكونها الأساس المرشِد لكلّ الكتاب، فاستُخدمت كلمة «التأملية.» و«التأمّل» إنما يشير ها هنا إلى السعي نحو جوهرٍ للفنّ قد يكون موجودًا أو يعود إلى ابتكارٍ فاشل للميتافيزيقا، يجد

ذروته في المطلَق عند هيغل. ليس هو إذًا مجرّد تجريدٍ للواقع الحسّي بل رؤية يهمّها أن تضع بعدًا يفرّق بين الإنسان العينيّ والفن. لهذا كان التأمّل، في إشارته إلى الصورة اليونانية غير المرئية حسّيًا وإلى المرآة (speculum) اللاتينية، التي ترى الذاتُ فيها كلّ شيء عن بُعد وبشكلٍ غير مباشر، أفضل ترجمة لـ (spéculation).

كما توجّب إيجاد كلمات عربية معروفة لترجمة بعض مصطلحات شيفير الصعبة، مع الابتعاد، بِقَدْر الإمكان، عن ابتكار تعابير وكلماتٍ جديدة من أصلٍ أجنبيّ، ما دام من الممكن إيجاد كلماتٍ عربية مناسبة، مِثل مصطلح الجماليّات لترجمة (esthétique)، بدلًا من استخدام 'الإستطيقا'

هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، تُرجمت المصطلحات الفلسفية في معظمها بحسب استعمالها المعتمَد في التفلسف باللغة العربيّة. لهذا السبب، على القارئ الذي يُلِمّ بالفنّ أكثر منه بالفلسفة أن ينظر إلى ثبت المصطلحات لتفادي أيّ خطأ قد يعود إلى فهم بعض الكلمات بحسب معانيها المتداوَلة خارج الفلسفة.

أخيرًا، تمّ الاحتفاظ بالأصل الإغريقيّ القديم لبعض المصطلحات، ما دامت الفلسفة باللغة العربيّة قد احتفظت به في تقليدها الماضي والحاضر. ينطبق ذلك على كلمات أضْحَتْ معروفة في عالم الفلسفة اليوم، مثل «الميتافيزيقا»، التي يُغنينا استعمالها عن الاعتماد على كلمة مثل «الماورائيات» التي قد تدلّ على بعدٍ غير فلسفيّ بل وغريب أو طوباويّ أحيانًا.

د. فرانك درويش

مقدمة

نلحظ في ما يخصّ التفكير في الفنون منذ بضعة أعوام التقدّم المتزامن لظاهرتين قد تبدوان متضاربتين. تشكّل الظاهرة الأولى تفاقمًا في أزمة شرعيّة الفن المعاصر- بل وحتّى هويته. ويعبّر عنها الكمّ الكبير من المقالات والمنشورات التي تشكو من وضع الفن اليوم وتتساءل عمّا «أوصله إلى هذه الحالة.» الأجوبة عن هذا السؤال متنوّعة، ولكنّها تلتقي جميعها في كونها تأخذ بتساؤلٍ ناقد لما يسمّى بالفنّ «الحداثيّ»، ويَطلب الكثير منها العودة إلى الفن الكلاسيكيّ أو يُمجِّد الانتقائية المعتدلة. نجد ردّة الفعل هذه بالأخصّ في موضوع الفنون المرئية؛ ولكنّها ليست غائبة في ما يتعلّق بالموسيقى، حيث بدأنا نرى النقد المتحرِّر للموسيقى التسلسلية. أمّا في الأدب، فهناك طلب آتٍ من كلّ الجهات بالعودة (أو ما يعتبر كذلك) إلى «التقليد العريق.» ليس من المستغرَب أن نجد بين الذين صاروا يكتشفون في أنفسهم ذوقًا «رصينًا» من كان في الماضي يحمل شعلة الطلائع «الثورية.» ونرى آخَرين يرسمون صورةً مروّعة، مؤكّدين أن العلاجات المقترَحة (الكلاسيكية والانتقائية) ليست سوى أوهام، فالمريض يلفظ آخر أنفاسه وسيلقى قريبًا مصرعه ـ أي نهاية الفنّ ـ المُعلَن تكرارًا.

أمّا الظاهرة الثانية، التي قد تبدو مناقضة لهذا السأم المعمَّم، فهي تشكّل عودة جديدة إلى الاهتمام بالجماليات، أو على الأقل بالنظرية

الكانطيّة للجماليات. ومن له أن يعارض ذلك؟ فقد شهِدَت جماليات كانط (Kant) تغييبًا طال أمده، وكان سببه احتلال الواجهة من قبل التأويلات المختلفة للفن منذ العهد الرومانسيّ. ولكن غالبًا ما تتبع نشأته الجديدة طرقًا غريبة. فجان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) مثلًا، وهو يدافع عن طَليعيِّي الفَنّ، بالرغم من انتمائه إلى فكر ما بعد الحداثة، يحتفظ بالأخصّ بنظرية الجليل (sublime) في الفن. يعيد ليوتار تفسير هذه النظرية دامجًا فكر أدورنو (Adorno)[1]، الذي يرى في الفن قوّة مخرِّبة، بفكر هيدغر (Heidegger)، الذي ينظر إلى الفن، مثله مثل كانط، على أنه (Ereignis)، أي كحدث أو «واقعة»، ممّا يسمح له بتبرير الفن الثوريّ: «نجد الفكر الطَّليعيّ... في مرحلته البدائية في ما يقوله كانط عن الجليل في دراسته للجماليات[2].» مع ذلك، ليست نظرية الجليل في **نقد ملَكة الحُكم** (*Critique de la faculté de juger*) سوى إضافة يصعب دمجها بشكلٍ مُنسَّق في التحليل الجامع للحكم الجماليّ[3].

---

(1) يشاركه الرأي ليوتار ودرّيدا (Derrida) ومعظم المفكّرين ما بعد هيدغر، في ما يخص التشاؤم الثقافي. للتأكّد من ذلك تكفي قراءة أولى صفحات **المختلف** (*Le différend*, Minuit, 1983)، الذي يبقى، بالرغم من ذلك، كتابًا جميلًا.

(2) J.-F. Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, 1988, p. 110.

(3) عندما يعتبر لوك فيري في كتابه:

Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique, Grasset, 1990,

أنّ جماليات كانط «تصل ربّما إلى ذروتها» (ص 136) في نظرية الجليل، فإنّ ذلك يدلّ على أنّ الإشكالية الجمالية بالمعنى الصحيح للكلمة ليست ما يجذب انتباهه عند كانط، بل وظيفة الدائرة الجمالية في النظرية الاجتماعية للفردانيّة.

ومن ناحية أخرى، يقرّ ليوتار نفسه بأنّ كانط لا يصف بـ«الجليل» الأعمال الفنية بل الموضوع الممثَّل: ينتمي الجليل إلى دراسة جماليات الطبيعة وليس إلى نظريةٍ ما في الفن[4]. لِمَ أراد ليوتار البحث عن تبرير للفن الطلائعيّ عند كانط، لو أنّه، وبالرغم من تشديده على فشل النموذج التطوّري المعتمِد على هيغل (وهو «السرد الكبير» الذي، بشكلٍ أو بآخر، وجّه التاريخانية «الحداثية»)، لم يتابع اعتبارَه أنّ الفن لا يمكن أن يستغني عن تبرير فلسفيّ؟ علينا أن نتفحّص هذا الاعتبار المسبَق. أمّا القراءة الجديدة لجماليات كانط التي يقترحها لوك فيري (Luc Ferry)[5]، فهي تسعى بالأخص إلى ابتكار نظرية للفردانية (individualité) السياسية وإيطيقا ـ يستخدمها لنقد الطليعة ـ وهو بذلك يُخضع الفن والأخلاقيات للفلسفة الاجتماعية. طبعًا، إنّ كانط نفسه ينظر إلى الجماليات من منطَلَق اتجاهه نحو مَثل أعلى تواصليّ ترنسندنتاليّ/متعالٍ. ولكنّني سأحاول أن أبيّن أنّ هذه اليوتوبيا القائلة بشفافيةٍ جمالية ما غيرُ قادرة على تأسيس نظرية فنية وبالأخصّ نظرية اجتماعية للفنّ، كما يريد فيري على ما يبدو، وإلّا وقعنا في فكرٍ يعتمد على غيبية متسامية. وليس من الغريب أنّ كانط،

---

(4) ولكن عليّ أن أنظر إلى عيوبي الخاصة أيضًا. يمكن توجيه النقد نفسه نحو محاولتي، في:

L'image précaire, coll. Poétique, Seuil, 1987, p. 161.

وما يليها، إلى تطبيق نظرية الجليل على نوعٍ معيَّن من الصور الفوتوغرافيّة، بالرغم من تنبيهي إلى كون «الإشكالية هنا تخصّ قبل كلّ شيء مواضيع الحدس الحسّاس وليس الصور المصنوعة» (ص 162).

(5) مرجع مذكور سابقًا.

وهو غالبًا ما نتناساه، يعتبر باراديغم الجميل هو الجميل الطبيعيّ وليس المصطنَع، أي الفنّ.

قد تشير إمكانية استخدام النص نفسه لمدح الطَّليعيِّين ولنقدهم، بكلّ بساطة، إلى عدم تمكّن جماليات كانط من إنتاج نظرية في الفن الحديث. ولا تكمن أهميتها التاريخية والحاليّة في ما تقوله عن الفن، فهي لا تقول الكثير، ولا في «إنقاذها» الجماليات من خلال الإيطيقا كما رُسمت في نظرية الجليل، بل في ما يمكنها أن تعلّمنا عن حالة **الخطاب عن الفن**. أمّا الفن نفسه، فإنّي لمقتنع بأنّه قادرٌ على تدبّر أموره بنفسه.

فما يُسمّى بأزمة الفنون هو في الحقيقة وقَبْلَ كلّ شيء أزمة خطاب شرعنة الفنون، وهما أمران مختلفان تمامًا. للاقتناع بوجود أزمة خطابية يكفي تصفّح مجلّات الفن أو الملحقات الأدبية. نجد الحالة الأكثر تردِّيًا دون شك في مجال الفنون المرئيّة، حيث تسود اللغة الغامضة وتغيّب معايير التقويم الواضحة. إننا ندفع ثمن الأهمية المتزايدة التي نُعيرها «للتفسير المعمَّق» (المنشغل بالعوارض أو بالتحليل النفسيّ أو التفكيكية إلخ...)، وهو تفسير غير قابل لإعادة الإنتاج، وذاتيّ الشرعنة، بدلًا من الاهتمام «بالتفسير السطحيّ[6]»، أي بالوصف التحليليّ للأعمال الفنية، وهو قابل لإعادة الإنتاج، ويسمح بمعاينة ذاتية مشترَكة صادقة. فمن حقّ القارئ أن ينتظر من

(6) استعرت هاتَين الكلمتَين من مقالة أرثر دانتو:
Arthur Danto, «Deep Interpretation», in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia U.P., 1986, p. 47 sqq.

الناقد الفنيّ أن يصف أوّلًا العمل الفنيّ الذي يقترح على القارئ رؤيته، وأن يقوّمه بعد ذلك معتمدًا معايير واضحة يمكن للقارئ كما للفنان أن يرفضها. أمّا إذا أردنا الحفاظ على تجربة العمل الفنيّ، فيجب أن يرتكز التفسير على رأي الفرد[7]. العمل الفنيّ التشكيليّ الحديث هو بالطبع في معظمه فنٌّ وصفيّ (على مثال الفنّ الهولنديّ الكلاسيكيّ)، وغير سرديّ (على مثال الفنّ الإيطاليّ)[8]. ولكن، وبعكس المتوقَّع، فإنّ وصف لوحةٍ وصفية أصعب من إعطاء شرحٍ تفصيليّ (ekphrasis) للوحةٍ سردية. وكما يعتمد مؤرّخ الفنّ، في دراسته للوحات الفن الهولنديّ، في نهاية الأمر على القراءة المجازية لكي لا تلبث تلك اللوحات على صمتها، يلجأ الناقد الفنيّ المعاصِر إلى التأويل ليتهرّب من عمل الوصف الشكليّ. ولكن هذا الفعل «المفيد» تعزّزه السيطرة العامة للنموذج التأويليّ (herméneutique) على الخطاب عن الفنون.

والحالة في المجال الأدبيّ أفضل بالطبع؛ ولكن نادرًا ما يستطيع ناقدٌ أن يبرّر إعجابه بكتابٍ ما بتحليله لما يرمي إليه ولبنيته ولغته. يكتفي الناقد عادةً بإعطاء ملخّص غير واضح، وإعطاء صيغٍ تعويذية عن أسرار

(7) لا يؤثّر ذلك سلبيًا على منزلة التأويل التفسيري كفرع من تاريخ الفن. المقصود هنا هو التفسير فحسب كأداةٍ للنقد. هل من الضروريّ أن نشير إلى وجود «تأويلاتٍ عميقة» موضِّحة ومثيرة ولكنّها لا تخصّ ما نتناوله هنا؟

(8) في ما يخص التمييز بين الاثنين، انظر:
Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre,* Gallimard, 1990,
في ترجمته الفرنسية.

اللغة أو الأسلوب (دون أن يقدّم لذلك أيّ وصف). ويبدو لي الوضع في الولايات المتّحدة أسوأ. فأرى أعدادًا كبيرة من الكتابات النقدية الجامعية تائهة في المنحرَف التفكيكيّ، الذي يندم مؤسّسوه الآن، وقبل الجميع، على تأسيسه لطابعه المُقلِّد وأسلوبه المبتذَل. وكما يحصل غالبًا، أدّى الصراع ضدّ «العِلمويّة الوضعيّة» أو «الأيديولوجيا القمعيّة» إلى نبذ المهمّات التحليلية والوصفية (وبالتالي إلى جهل أدواتها) والاستعاضة عنها «بتأويلات مُعمَّقة» مُغلَّفة بفلسفة لم تُهضَم كما يجب.

يجب عدم الذهاب بالغيبيّة إلى حدّ الاعتقاد بوجود حاجزٍ فاصل بين مصائر الفنون ومصير الخطاب عنها. فالتصوّر التاريخانيّ لتطوّر الفن، والذي واكب الفن الحديث، يحمل جزءًا من مسؤولية دخول بعض قطاعات الفنون التشكيلية في طريقٍ مسدود. ولكنّ الطلائع لم يخترعوا هذا الخطاب، بل ربما تكيّفوا معه أحيانًا عند الحاجة. ومن الوهم المقابلةُ بين حداثةٍ «جيّدة»، كحداثة بودلير (Baudelaire) مثلًا، وحداثةٍ «سيّئة»، هي حداثة الطليعة[9]. فكلتاهما تعتمدان، وبالرغم من الخلافات بينهما (في ما يخص «التقدّم» مثلًا) على تصوّرٍ مماثل للفن. ومن الحكمة أن نسلّم بأنّ الأعمال الفنية لا تقتصر على برامج العمل، ولا بالأخصّ على النظريات والحركات والمدارس. في هذا المجال، كما في غيره، يتوجّب الفصل الواضح بين الأشياء. فكما تمكّن شعرُ هُوْلدِرْلين (Hölderlin) من الاستمرار

---

(9) كما يفعل أنطوان كومبانيون في كتابه:
Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.

حيًّا بعد موت الفلسفة المثالية، وكذلك شعر بودلير بعد انقضاء جماليات «الجديد»، ستظلّ لوحات كاندينسكي (Kandinsky) حية بعد انقضاء التصوّف الطليعيّ. لا يمكن الحُكم على منجَزٍ فنّي ما إلّا بالنظر إلى قِطَعه؛ إذ لا يكفي بتاتًا أن نحكم على النظرية أو الرؤية للعالَم التي يتّبعها سواء لإنقاذه أو لإدانته. والاعتقاد بعكس ذلك - أي الاعتقاد مثلًا أنّه يمكن تحديد قيمة أعمالٍ كاملة قَبْليًّا بالنظر إلى مشروع الفنّان أو إلى موقفه من «تطوّرٍ» تاريخيّ مُعيَّن مسلّم به - يعني أن نقع ضحية ذلك الخطاب عن الفنون الذي نراه يموت أمامنا، والذي لم يعرف يومًا، من جملة ما لم يعرف، أنّه لا يمكن اختزال الفعل الفنيّ (بل وكلّ فعلٍ) في إجراءات الشرعنة الاجتماعية والفلسفية والدينية أو غيرها.

ما هو هذا الخطاب؟ يمكننا القول بأنّ وَهْمه الأصليّ يظهر في السؤال الذي يردّده ويعتبره أساسيًّا، وهو: «ما هو الفن؟»؛ فمنذ مئتي سنة تقريبًا، لم يتوقّف هذا السؤال، الذي كان قبل ذلك في هوامش الوعي الفنيّ والفلسفيّ والإنسانيّ عامةً، عن اتخاذه أهميةً أكبر، حتّى إنّ بعض الفنّانين، في مجال الفنون التشكيلية، اعتبر أنّ هدف أعمالهم يكمن في البحث عن جوابٍ له. فها هو كاندينسكي يقول عن الفنّ الحديث: «لن يعود الـ«ما هو» (quoi) المتعلق به، الـ«ما هو» الماديّ الموجَّه نحو الشيء كما كانت الحال في الحقبة الماضية، بل عنصرًا فنّيًّا ضمنيًّا، وهو الفَن نفسُه[10]...»؛ وفي أيّامنا هذه، ليست الحَدّ أَدْنيّة

(10) Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, coll. Folio Essais, Gallimard, 1989, p. 68.

(minimalisme) وليس الفنّ المفهوميّ إلّا النتيجة النهائية لهذه الحركة - في شكل ردّ العمل الفنيّ إلى نواته الموضوعاتيّة المعتبَرة غير القابلة للرّد (الحَدّ أَدْنيّة)، أو في شكل تبخّره في بناء نظريّ لا يكون موضوعه الأكبر سوى الرقم المُبهَم (في الفن المفهوميّ). لقد سمحت هاتان الرؤيتان أحيانًا بطرح أسئلة مهمّة عن الفن، وإن هي لم تؤدِّ إلى إنتاج أعمالٍ فنية مهمّة. على كلّ حال، لا معنى للبحث الماهويّ النزعة، فليس للفنّ من ماهية باطنة[11]. إنّ الفن، مثله مثل كل موضوع قصديّ، هو ما يصنع الناسُ به (أو قُل يصبح كذلك)، وهم يصنعون به أشدّ الأشياء اختلافًا. ولا يقودنا تطوّر الفن من الثانويّ إلى الأساسيّ، فكلّ ما نفعله دائمًا هو تغيير القواعد أو المثال. والحدّ أدنية شكلٌ من الفنّ التشكيليّ، ليس بأكثر ولا أقَل أهمية من التعبيرية المجرَّدة والتكعيبية وفنّ الأيقونات والنحت البوذيّ اليابانيّ، أو أيّ طراز آخر. إنّ كون أشكال الفنّ جميعها والأعمال الفنية لا تلفت انتباهنا بالقَدْر نفسه (ما يلفت الانتباه يختلف بحسب الحِقب والثقافات والبلدان والبيئات الاجتماعية والأفراد ومزاج اللحظة)، وألّا نعطيها جميعًا القيمة نفسَها ذلك أمرٌ لا يجعل بعضها أقرب إلى «ماهية» الفنّ من بعضها الآخَر.

لا يُشكِّل البحث عن مكوّنات الفن الأساسية أو النهائية إلّا وجهًا واحدًا من أوجه الإجابة عن سؤال «ما هو الفن؟»، وهو وجه ينطبق خاصة على الفنون التشكيلية. ولقد حاول البعض أن يجد ماهيته

---

(11) بمعنى الطبيعة الغائيّة، ودون إنكار إمكانية وجود سمات كونية للأعمال الفنيّة. وهذا بالطبع موضوعٌ آخَر.

الأساسية في منزلة معرفية لا تكون خاصّة به فحسب، بل تجعل منه المعرفة الأساسية والمعرفة بالأُسُس[12]. فيقال إنّ الفنَّ معرفةٌ وَجدِيّة (extatique) تكشف عن الحقائق القصوى، التي لا يمكن للأعمال المعرفية (cognitives) العاديّة الوصول إليها، أو يقال بأنّه تجربة ترنسندنتالية تؤسّس كينونة الإنسان في العالم، ويقال أيضًا إنّه تمثيل ما لا يمكن تمثيله، تمثيل حدَث الكينونة، وهلمّ جرًّا. مُفاد هذه الأطروحة ضمنًا، وفي كلّ أشكالها وصيغها، من أعمقها إلى أتفهها، هو تقديس الفنّ في تناقضه، كمعرفة ذات طابع أنطولوجيّ، مع سائر الممارسات الإنسانية، التي تعتبرها مستلَبة، وناقصة أو زائفة. ما يجهله أو يتظاهر بتجاهله بعضُ من هم الأشدّ حماسًا من بين أصحاب هذه الأطروحة اليوم، هو اعتمادها المسبَق أيضًا على نظريةٍ ما في الكينونة: إذا كان الفنّ معرفةً وَجْدية فذلك يعود إلى وجود نوعَين من الواقع؛ الواقع الظاهر ويختبره الإنسان بواسطة حواسّه وعقله المفكّر، والواقع المخفيّ الذي لا ينفتح إلّا للفن (وربّما للفلسفة). أخيرًا، يرافق هذه الأطروحةَ تصوّرٌ مُعيَّن للخطاب عن الفنون، فعليه أن يوفّر شَرْعنةً

(12) لا يعني ذلك أنّه لا يمكن أن يكون للأعمال الفنيّة أهميّة معرفيّة، فلا تعلّمنا شيئًا عن العالم وعن أنفسنا. أنا أنتقد فقط النظريّة القائلة بأنّها معرفةٌ وجْدية لا يمكن الوصل بينها وبين معرفتنا العلميّة أو العمليّة للعالَم. في الحقيقة يؤدّي ذلك إلى عدم التعرّف على الصلات المثمرة أحيانًا بين الفُنون والمعارف الوضعيّة، كالعلاقات بين أعمال الرسّامين الإيطاليين المنظوريَّة في عصر النهضة والتمثُّل الرياضي للمكان، أو بين الرسوم الهولندية وبرنامج بيكوني [نسبة إلى بيكون] لقيام علم أمبيريقيّ. وأضيف أنّ هذا البُعد المعرفي لا يلغي إطلاقًا البُعد الجمالي (وبالتالي البعد المُتعيّ) فالعمَل الفني يحقّق الوساطة التي تسمح بتمثُّلهما.

فلسفيةً لوظيفة الفن المعرفية الأنطولوجية. يعني ذلك في الحقيقة أنّه يتوجّب على الفنون والأعمال الفنية شرعنة ذاتها فلسفيًّا[13]. ولكنها لا يمكنها ذلك إلّا إذا ما وافقت «ماهيتَها» الفلسفية المسلَّم بها، ممّا يُفسِّر حاجة الفنانين إلى النظر في أعمالهم كأجوبة عن سؤال «ما هو الفن؟» على أنه سؤال في شرعيتها. وهكذا تنغلق الدائرة: البحث عن الماهية هو في الحقيقة البحث عن شرعية فلسفية.

تجمع نظريّة الفنّ التأملية إذًا ـ وهو الاسم الذي يمكن أن نطلقه على هذا التصوّر ـ بين أطروحة أغراضية (objectale) («الفن [...] يُنجِز مهمةً أنطولوجية[14]...») وأطروحة منهجية (ينبغي، لدراسة الفن، إظهار ماهيته، أي وظيفتِه الأنطولوجية). هذه النظرية تأملية إذ هي في جميع الأشكال التي تتّخذها عَبْرَ الزمان، مُستخلَصة دومًا من ميتافيزيقا عامّة تزوّدها بشرعيتها ـ سواء أكانت هذه الميتافيزيقا نسَقية كميتافيزيقا هيغل، أو جينيالوجيّة كما هي عند نيتشه، أو وجودية كما عند هيدغر. من البديهيّ أنّ هذه التعريفات المقترَحة للفن ليست ما تقوله عن نفسها. فهي تقدِّم نفسها بشكلٍ نحويّ وصفيّ، وهو شكل التعريف بمقتضى الماهية. ولكن، بما أنّ الفنّ لا ماهية له

(13) يحصرُ هيدغر مثلًا تصوّره عن الشعر في ما يسمّيه «القصيدة الصالحة» (das gültige Gedicht)، أي في الحقيقة القصيدة التي يمكن ترجمتها فلسفيًّا، ومن هنا منطلَق الأهميّة القصوى التي يعطيها لهُوْلدِرْلين، الشاعر- الفيلسوف بامتياز. أدورنو، وبالرغم من عدائه لهيدغر، يتّفق معه في هذه النقطة، بما أنّه يؤكّد أنّ الفلسفة والفن يجتمعان في ما يخصّ محتواهما من الحقيقة.

(14) ليوتار (J.-F. Lyotard)، المرجع السابق، ص 98.

(بمعنى الهوية الجوهرية)، وإنما هو مرتبط بما يفعل به البشر، فإنّ هذه التعريفات تقويميّة في الواقع (الأعمال لا تحدَّد كأعمال فنيّة إلّا إذا تطابقت مع مثل أعلى فنيّ معيّن ـ هو مَثل التعريف بالماهية المزعوم). نحن أمام نظرية للفنّ لأنّها من وراء الأعمال والأنواع تتصوّر كيانًا متعاليًا يُفترَض أنه يؤسّس للتنوّع في الممارسات الفنية، وأنه سابق عليها أنطولوجيًّا: وحدها أسبقيّة الماهية هذه، المسلّم بها ككيانٍ متعالٍ، تسمح للخطاب المطلَق (apodictique) بأن يقول ما هو الفنّ «بما هو فنّ»، أي بأن يقدِّم تعريفه التقويميّ كتعريفٍ تحليليّ.

تشكّل نظرية الفن التأملية هذه، منذ مئتَي سنة تقريبًا، أساس عقيدة (doxa) التفكّر في الفنون. فنجدها ـ باستعمالها المألوف ـ عند هيغل الذي يعتبر أنّ الفنّ يكشف عن «الإلـهيّ، وأسمى مصالح الإنسان وحقائق الروح الأساسية[15].» عندما كان يعرض هذه الأطروحة في عشرينيّات القرن التاسع عشر، لم يشعر بأيّ حاجةٍ إلى إضفاء الشرعية عليها، فهو يعلم مسبقًا بأنّه يتّفق مع معاصريه المثقّفين. وعندما يكتب مارتين هيدغر في سنة 1935: «دائمًا، عندما يحتاج تمامُ الكائن بوصفه هو ذاته إلى التأسيس في عراء الانفتاح، يصل الفنّ إلى ماهيته التاريخانيّة كإنشاء. يفرض انفتاحُ الكائن نفسَه في العمل ويتمّ ذلك الفرض بواسطة الفَن[16].»

(15) G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Flammarion, 1979, vol. 1, p. 20.

(16) M. Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», in: *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p. 68, trad. française de «Der Ursprung des Kunstwerkes», in: *Holzwege,* V. Klostermann Verlag, Francfort-sur-le Main, 6ème édition, 1980, p. 63.

لا يختلف هيدغر عن هيغل، الذي كتب قبله بمئة سنة، إلّا في بعض المفردات. فهو أيضًا لا يشعر بحاجةٍ إلى إعطاء تبرير مفصَّل، إذ يعرف أنّه يتّفق ليس فقط مع معاصريه بل خاصةً مع من سبقه من المفكّرين المرموقين، مثل هيغل بالطبع، ولكن مع هُوْلدِرْلين أيضًا، ونوفاليس (Novalis) وشيلنغ (Schelling) في شبابه، ثمّ بعد ذلك مع شوبنهاور (Schopenhauer) أو نيتشه (Nietzsche) في شبابه. هم جميعهم فلاسفة أو شعراء ـ فلاسفة. تبدأ الأطروحة بالتشكّل في قالب استراتيجية فلسفية، ثم تفرض نفسها في ما بعد على عالم الفنّ. وأولئك الفلاسفة والشعراء هم جميعهم ألمان. فمنذ البداية وفي صيغها النظرية الأكثر هيبةً (والأكثر تأثيرًا)، تنتمي الاستراتيجية الفلسفية إلى تراثٍ ألمانيّ، لم يلبث أن انتشر في كلّ أوروبا.

لعبت النظرية التأمُّليّة للفنّ دورًا في إضفاء الشرعية على حقبةٍ كاملة في الفنّ الغربيّ، وهي ما يُطلَق عليه عمومًا اسم «الحداثة.» إنّ نوعية بعض الأعمال الفنية التي أُنجِزَت في إطارها قد تثبِت بالطبع أهميَة هذه الحقبة لورَثتنا البعيدين، (إذا ما وُجدوا). ولكنّ حالتنا مختلفة. فنحن غارقون فيها، مستمتعون بذلك حينًا ونادمون أحيانًا، ونادرًا بنفاذ بصيرة. فكلّ جيلٍ يعتقد أنّه يبتكر الجديد بينما هو لا يفعل سوى تكرار ما فعله الجيل السابق، مع بعض التغيير في المفردات. من ناحية أخرى، تشكّل أزمة الخطاب الحالية عن الفنون علامةً لا تخطئ، تدلّ على بِلى النظرية التأملية. فقد حان الوقت للخروج من السجن الذي وضعَت فيه الخطابَ عن الفنون. ولكي نستطيع ذلك،

علينا قبل كلّ شيءٍ أن نفهم الالتزامات التي دفعتنا هذه النظرية نحوها وما قادتنا إلى تجاهله.

إنّ المسألة، في نهاية المطاف، هي مسألة الوظيفة التاريخية لتقديس الفن. فأين وكيف حِيكَ مصيرُه التاريخيّ؟ وأيّ حاجةٍ كان يوافقها؟ وما الوظيفة التي يستمرّ في النهوض بها؟

بعض الجُمل من فاليري (Valéry) تضعنا على الطريق. ففي التاسع عشر من شهر تشرين الثاني/نوفمبر، سنة 1937، ألقى فاليري محاضَرة بعنوان «ضرورة الشعر.» وقد تناول فيها بداياته في الشعر في نهاية القرن التاسع عشر: «ترعرعتُ في بيئةٍ من الشبّان اعتبروا الفن والشعر نوعًا من الغذاء الأساسيّ الذي لا يمكن الاستغناء عنه، بل وأكثر من ذلك، غذاء يفوق الطبيعة. في تلك الحقبة، كان لدينا إحساس فوريّ بأنّنا على وشك أن نشهد ولادة ضربٍ من العبادة، ودينٍ من نوع جديدٍ يفضي إلى حالةٍ ذهنيةٍ شبه صوفية، كتلك التي سادت حينئذ ووصلت أو أوحيت إلينا من خلال شعورنا القويّ بالقيمة الكونية للانفعالات الخاصة بالفن. عندما ننظر إلى شباب تلك الفترة، إلى ذلك الزمن المفعم بالروح أكثر من الحاضر، وإلى الطريقة التي بها تعاملنا مع الحياة ومعرفتها، نجد كلّ الشروط مجتمعة لتكوينٍ ما، وإنشاءٍ شبه دينيّ. وبالفعل ساد في تلك الفترة فكرٌ خاب أمله في النظريات الفلسفية واحتقر العلوم ووعودَها، التي لم يعرف شيوخُنا والأسبقون، الذين كانوا كتّابًا من مذهبَي الواقعية والطبيعانيّة، تفسيرها كما يجب. كانت الأديان قد خضعت لهجومات

النقد الفيلولوجيّ والفلسفيّ، وبدت الميتافيزيقا وكأنّها انقرضت بتحليلات كانط[17].»

يصف فاليري نهاية القرن التاسع عشر، ولكنّ استدلاله بكانط يعود به إلى قرنٍ آخر هو القرن الثامن عشر. ليس ذلك بصدفة، فالرمزية في نهاية القرن التاسع عشر، وكما سيفعل الطّليعيّون من بعد، لم تبتكر شيئًا، بل أعادت مسرحية عمرها مئة سنة، وهي الثورة الرومانسية وردّة فعلها المعادية لفلسفة كانط. يبدو الوصف الذي يعطيه فاليري صدًى متأخّرًا لصوت فريدريش شليغل (Friedrich Schlegel) أو غيره من الألمان الرومانسيّين. فترانا نجد الأبطالَ أنفسهم (الدين والفلسفة والعلوم والفنّ، أو نموذجه الأسمى أي الشعر) والأحداثَ نفسها (أزمة الأُسس الفلسفية وبشكلٍ أوسع الروحية) والاستنتاجات نفسها (الفنّ - أو الشعر - كمخرجٍ من الأزمة).

يجب تعيين موقع ولادة نظريّة الفن التأمُّليّة في نهاية القرن الثامن عشر بالذات. تشكّل نشأتها أي نشأة «الثورة الرومانسية»، أوّلًا وقبل كلّ شيءٍ، جوابًا على أزمةٍ روحية مزدوجة هي أزمة الأسس الدينية للواقع الإنسانيّ وأزمة الأسس المتعالية للفلسفة. ترتبط كلتا الأزمتين بعصر التنوير وتصلان إلى ذروتهما - الفكرية - في ألمانيا مع النقد الكانطيّ. علينا أن لا ندع كلمة «ثورة» تضلّلنا، فالثورة الرومانسية كانت في أساسها **محافِظَة**، إذ سعت بالأخصّ إلى عكس حركة

(17) P. Valéry, «Propos sur la poésie», in: *Œuvres*, I, Gallimard, 1957, p. 1381.

التنوير وتوجيهها نحو علمَنة الفكر الفلسفيّ والثقافيّ. تعود ولادتها لا شكّ إلى اقتران عدّة عوامل اجتماعية وسياسيّة وفكرية (من بينها بالطبع الثورة الفرنسية، ولكن أيضًا تحرّر الفنّانين الاجتماعيّ، أي الأهمية المتزايدة للسوق في تنظيم المؤسّسات). ولكنّ علامة تأثير الرومانسية في أساسها مزدوجة، فنجد، من جهةٍ، ارتباكًا في التوجّه يتعلّق بالتمايزات المتزايدة في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة. ونشهد، من جهةٍ أخرى، حنينًا لا يُكبَح إلى الجمع مجدّدًا وبشكلٍ متناغم وعضويّ بين كلّ جوانب هذا الواقع المَعِيشِ في تضارباته وتناثره. أضحى عالَم الحاضر عالَمًا منزوع السحرية (هيغل ولوكاتش Lukács، وكثير غيرهما من المفكرين سيعيدون تناول هذا الموضوع)، ولم يعد له بالتالي وحدةٌ مسلَّمٌ بها، بل وحدةٌ يتوجّب بناؤها (أو إعادته). إنه هوس **فلسفي ولاهوتي**، وهكذا عاشه بالضبط فريدريش شليغل ونوفاليس وهُوْلدِرْلين وشيلنغ وهيغل.

تشكّل فلسفة كانط النقطة الساخنة في هذه الأزمة، لأنّ النقد يُعتبَر مسؤولًا عن تفكيك الأنطولوجيا الفلسفية واللاهوت العقلانيّ ومنعهما عن العمل التأمّليّ. إلى حدٍّ ما، يقبل الرومانسيون بحكم كانط، ففكرتهم الفلسفية الأساسية تؤكّد عدم تمكّن الخطاب الفلسفيّ من الوصول إلى المطلَق. ولكنّهم يقترحون حلًّا بديلًا، هو في الحقيقة النظريّة التأمّليّة للفنّ: الشعر - والفن بشكلٍ عامّ - يحلّ محلّ الخطاب الفلسفيّ، لفشله. إنّ تقديس الفنّ، كما نرى، يضفي على الفنون وظيفةً **تعويض**. وينبغي الإشارة إلى عدم نشوء هذا التقديس ككشفٍ وجوديّ من فشل الفلسفة **كدافعٍ** ميتافيزيقيّ، بل من

عدم التطابق بين صورتها الخطابية (الاستدلالية والمُطلَقة) ومحتواها (أو مرجعيتها) الأنطولوجية. سيأخذ العمل الفنيّ على عاتقه إذًا الدفع الميتافيزيقيّ ويحقِّق عَرْض محتوى الفلسفة. فنوفاليس مثلًا يؤكِّد، وكان متأثّرًا بالنظريات الأفلاطونية، بأنّه لا يمكن الوصول إلى الواقع الأساسيّ إلّا من خلال الوَجد الشعريّ لأنّه لا يخضع للاستدلاليّة العقلانية، التي لا تستطيع أن تتخطّى ثنائية الذات المتكلّمة وموضوع الكلام. وحده الشاعر ذاتٌ وموضوع، أنا وعالمٌ، فهو وَحْدَهُ إذًا يصل إلى المُطلَق.

ليس تقديس الشعر- أو الفنّ - ابتكارًا من ابتكارات الرومانسية، إذ يعود اعتبارُ الشاعر نبيًّا أو عرّافًا مفسّرًا للغَيب إلى العصور القديمة. وقد احتفظت المسيحية الناشئة بهذه الأطروحة في شكل دعوة إلى الله لكي يرافق بصوته صوت الشاعر المسيحيّ. ونجد هذه النظرية تُستعاد من وقتٍ إلى آخَر في العصور الوسطى وفي عصر النهضة، لكنّها تبقى دومًا هامشية. هناك بالأخصّ فرق أساسيّ بين الثورة الرومانسية وهذه التقديسات الأقدم للشِعر، فالتمجيد الرومانسيّ للشِعر يؤدّي وظيفةً تعويضية في مواجهة أزمة صورة العالم (Weltbild) التقليدية، بينما لم يكن ذلك وضع المدافعين السابقين عن وظيفة الفنّ «الإلهية.»

بيد أنّه لا يمكن مماهاة النظرية التأمُّليّة للفنّ بالرومانسية دون غيرها. تكمُن خصوصية الرومانسية، بالنسبة إلى التغيّرات الفلسفية التي مرّت بها النظريةُ لاحقًا، في تصميم مزدوِج. فليس للفنّ وظيفةٌ أنطولوجية فَحَسْبُ، بل هو أيضًا التمثيل **الوحيد** الممكِن للأنطولوجيا

وللميتافيزيقا التأمّلية. في هذا الشأن بالذات، ينفصل معظم الفلاسفة الذين أتَوا بعد الرومانسية عن مبتكري النظرية. فبعد أن تقبّل هيغل وشيلنغ في شبابهما التصوّر الرومانسيّ القائل بتخطّي الفلسفة بواسطة الفنّ، عادا عن قرارهما في ما بعد، وأعادا للفلسفة حقوقها التأملية. تتجاوز الفلسفة، كآخِر أشكال الروح، الفنَّ في كتاب **الجماليات** (*Esthétique*) لهيغل. ولكن الفنّ يحتفظ بوظيفة كشفٍ أنطولوجية، ولا يتغيّر سوى الفكر المتعلّق بصلته بالخطاب الفلسفيّ. ونجد أيضًا نقدًا لهذا الحلّ المثاليّ من قِبَل شوبنهاور ونيتشه وهيدغر، الذين يعيدون النظر في مسألة العلاقة التراتبية بين الفنّ والفلسفة. فيعود نيشته في شبابه إلى المواقف الرومانسية، فيخصّص للفن (في شكله الديونيسيّ)، الكشف الأنطولوجيّ الأخير، بينما يقترح هيدغر حوارًا بين النشاطَين، الفنيّ والفلسفيّ.

ولكن، وإن صحَّ أنّ الفلسفة تأخذ، مع المثالية الموضوعية، مشعل المُطلق فلا يعود على الفنّ أن يحلّ محلّها، يبقى الخطاب المقَرّ به (تحديدًا العلم)، والواقع العامّ أشكالًا من خيبة الأمل والاستلاب. يعني ذلك أنّ الدافع الباطن الذي ولّد نظرية الفن التأمّليّة ـ وظيفتها التعويضية ـ قد بقي فعّالًا. كان لا يزال على الفنّ أن يضارع اجتياح المعارف العلمية للثقافة الحديثة: يعارض كلٌّ من المثالية الموضوعية، وتشاؤم شوبنهاور المعرفِيّ، ومذهب نيتشه الحيويّ، ووجودية هيدغر، بشكلٍ جليّ الخطابَ العلمي ويسعى إلى الطعن في قيمته. ونرى العمل التعويضيّ أيضًا في ما يخصّ الواقع اليوميّ الاجتماعيّ والتاريخيّ. يعتبر نوفاليس أنّ على

الشعر أن يُضفي على الحياة «رومانسية»، بينما يؤكّد هيغل أنّ الفن يُنجِز رفع الكائنية (étantité) الأمبيريقية نحو المِثال. يعتبر نيتشه الشاب، في قراءته لشوبنهاور، أنّ الفن الديونيسيّ يمزِّق حجاب المايا (maya) ويخلّصنا من استبداد الإرادة. ويقول هيدغر بأنّ الشعر يدفعنا خارج كينونتنا العَينية الزائفة ونحو إصغاء إلى «قَول» الكينونة. نرى جيّدًا أنّ ما يوحّد بين هذه الأشكال المختلفة هو حنينها إلى الحياة «الأصيلة» التي لم تجرّد من القداسة وغير المستلبة. وسنرى لاحقًا بالتفصيل كيف وفّق هيغل وشوبنهاور ونيتشه وهيدغر بين نظرية الفن التأمّليّة وأنطولوجيتهم الخاصة، وكيف حاولوا إيجاد توافق بين الأطروحة القائلة بالطبيعة الوَجدية للفن وزعمهم كفلاسفة أنهم هم ذاتهم من يحتفظ بمعرفة وجديّة، وكيف يحتاجون جميعهم، في نهاية المطاف، إلى الفن كثقلٍ يوازن الرؤية السجالية للواقع المشترك.

يختلف الفنّانون عن الفلاسفة ـ كما يشهد بذلك نصّ فاليري ـ في ميلهم نحو الموقف الرومانسيّ، أي نحو الارتقاء بالفنّ على حساب الفلسفة وإعادة تفعيل «الخصام القديم» بين الفلسفة والشعر الذي كان أفلاطون قد أشار إليه. يكتب ماثيو أرنولد (Matthew Arnold) مثلًا في «دراسة الشعر» (The Study of Poetry) (1880): «سيكتشف البشر أكثر فأكثر أنّ علينا التوجّه نحو الشعر للبحث عن تفسيرٍ للحياة، ولكي نلقى المواساة والعون. دون وجود الشعر يبقى علمنا غير مكتمِل، وسيحلّ الشعر مكان معظَم ما يُسمّى بالدين أو الفلسفة اليوم. وما [...] ديننا وما [...] فلسفتنا سوى ظلّ المعرفة الحقيقية

وحلمها ووهمها؟[18]» ويعود اليوم الفنّان المفهوميّ جوزيف كاسوت (Joseph Kosuth) إلى الأطروحة الرومانسية القائلة باحتواء الفن للفلسفة، فيقول: «اللغة الفلسفية أو النظرية هي كلامٌ يحصل في داخل الفن.» ويقلب في الوقت نفسه حكم هيغل في الفن، قائلًا: «نرى في القرن العشرين نشوء حقبةٍ يمكننا تسميتها «نهاية الفلسفة وبداية الفن»[19].» مع ذلك، لا تزال مجادلة كاسوت ضدّ الفلسفة تخضع، كما تخضع مجادلة الرومانسيين، إلى إشكالية فلسفية، وبالتحديد استعادة - متعسّفة في تقديري - لفلسفة فيتغنشتاين مع تحليلٍ لها على ضوء توجّهٍ صوفيّ[20].

لوّن تقديس الشعر والفن، من قريبٍ أو بعيد، وبأشكال متغايرة، أكبر جزءٍ من الحياة الفنيَّة والأدبيَّة الحديثة، مشكّلًا نوعًا ما أفق الانتظار الجماليّ لعالم الفنّ الغربيّ منذ حوالي مئتي سنة. وكأسطورةٍ

---

(18) M. Arnold, «The Study of Poetry», reproduit par D. J. Enright, E. de Chickera (ed.), *English Critical Texts*, Oxford U.P., 1962, pp. 260-261.

(19) مذكور في:
Nicolas Bourriaud, «Joseph Kosuth, entre les mots», in: *Artstudio*, n° 15, hiver 1989, p. 95.

وذكره أيضًا:
Joel Rudinow, «Duchamp's Mischief», in: *Critical Inquiry*, n° 7, 1981, p. 747.

(20) سأعود في الخاتمة إلى الأهميّة التاريخيّة لنظرية الفن التأملية في داخل عالم الفن بالمعنى الدقيق للكلمة، أي في مشاريع الفنّانين أو الحركات الفنيّة، كما في الكتابات النقديّة.

تُشرعن الفن - في شكل إنكار - واكب التقديسُ التحوّلَ الاجتماعيّ للممارسات الفنيّة، أي وصولها البطيء - والمؤلم أحيانًا - إلى الاستقلالية الجمالية، ولكنه واكب أيضًا انخراطها التدريجيّ ضمن اقتصاد السوق، أي تعويض صلات التبعية الشخصية بين الفنّانين والكفلاء بالتقلّبات المجهولة والعشوائية - أو التي تبدو كذلك - في العرض والطلب[21]. يبدو وكأنّ خسارة عمليات الشرعنة الوظيفية التقليديّة (الدينيّة والتعليمية والأخلاقية) قد خلقت فراغًا غرِقت فيه الفلسفة، وقد كانت بدورها في أزمةٍ تبعَت إفلاس علوم الإلهيات العقلانية، وتبحثُ عن شرعيةٍ جديدة. بذلك بدأت قصّةٌ طويلة مشترَكَة لانبهار متبادل، يعزّزها وجود افتراضيّ لعدوٍّ مشترَك، هو الواقع الركيك بتعدّد أقنعته البشِعة.

كلّ تقديسٍ لواقعٍ عاديّ يؤدّي إلى تزييفه، وتقديس الفنّ لا يخرج عن هذه القاعدة. فهو يُزيِّف جانب الحياة المبتذل الذي

(21) طبعًا لم يبدأ تدخّل اقتصاد السوق في عالم الفن مع الرومانسية. يكفينا أن نتذكّر الرسم الهولندي في القرن السابع عشر أو بعض الأنواع الأدبيّة، كالرواية، التي اعتمدت دائمًا على اقتصاد السوق. ولكن يمكننا بالتأكيد القول بأنّ حركة الدمج الاقتصادي هذه تعمّمت وتسارع انتشارها في القرن التاسع عشر. على كلّ حالٍ، لا يكفي ذلك وحده لتفسير الوظيفة التعويضية للنظرية التأملية، فالرسّامون الهولنديّون في القرن السابع عشر تعايشوا دون إشكالٍ مع رؤيتهم أعمالهم تُعرَض للبَيع كغيرها من السلَع. ولكن كلّ المؤرّخين متفقون على أنّ هؤلاء الرسّامين عاشوا في بيئةٍ كانت فيها الرؤية الدينيّة والأخلاقيّة للعالم ثابتة في وجه كلّ المخاطر، وذلك بعكس الرومانسيّة التي اضطرّت إلى الردّ على الانحلال الجذري للنظام المتناغِم التقليدي، وذلك في المجالَين الديني والفلسفي كما في المجالَين السياسي والاجتماعي.

لا يمكن حتّى للفنون أن تهرب منه، على الأقلّ لصلتها بعالم المال وبالزبائنية وضيق أفق التفكير وغيرها من الحقائق التي هي جزءٌ طبيعيّ من حياة الإنسان. قد يمكننا أن نواسي أنفسنا قائلين بأنّ تغيير المظهر هو في النهاية من وظائف كلّ أسطورة. وقد يصحّ ذلك، لولا أنّ للنظرية التأملية نتائج أخرى أكثر ضررًا، لأنّها تخصّ نوعيّة علاقتنا بالفن. فهي، بسبب تعصّبها التأمليّ، قد أعمتنا عن المنطق الفعليّ ـ غير المستقرّ ـ للتجربة الجماليّة والفنيّة.

هنا نجد كانط من جديد. فلئن كان في فلسفته العامّة، الممثّل الرمزيّ لفقدان العالم سحريته الذي تصدّى له احتجاج تقديس الفن، فإنه يعطي في الوقت نفسه، عَبْرَ تحليل التمشّي الجماليّ الذي اقترحه في **نقد مَلَكة الحكم**، نقدًا مسبَقًا للأسس المنطقيّة لنظرية الفنّ التأملية. فهو قد عرض بشكلٍ نهائيّ الطابع الخاص (وهو غير مُحدَّدٍ وبالتالي غير مُطلَق) بالحكم الجماليّ، مبرهنًا بذلك على استحالة أيّ نظرية للجميل. إنّ تطبيق ذلك على الفنون يعني الحكم بالبطلان المعرفيّ لكلّ نظرية فلسفية مبنيّة على تعريفٍ ماهويّ للفن وحصر الخطاب الجماليّ بالنقد التقويميّ للأعمال الفنية، (وقد أضيف): بدراسة بنياتها الظاهرية. ولكنّ الرومانسية ـ وكلّ ما يتبعها ـ تتفادى **نقد مَلَكة الحكم** باختزالها الجميلَ في الحقيقة، وباعتبارها التجربة الجمالية تحديدًا تمثيليًا لمحتوًى أنطولوجيّ. فلا يعود مجال الفنون مجال لقائنا مع الأعمال الفنيّة، بل يغدو تَجلّيًا للفن كما تُحدِّده الجماليات التأملية: يكشف الفنّ عن الكينونة، أمّا الأعمال الفنيّة فتكشف عن الفنّ نفسه، ويجب قراءتها بوصفها

هذا، أي كعدّة تحقّقاتٍ أمبيريقيّة للماهية المثالية نفسها. لنكرّر ما شرحناه: لأنّه يمكن أيضًا حصر الأعمال الفنيَّة (والفنون) في الفنّ، فإنّ الفنّ يستطيع أن يكون كشفًا أنطولوجيًّا. ويؤدّي تحديد الفن كتمثيل للأنطوثيولوجيا (ontothéologie) إلى حصر الأعمال الفنيّة (والفنون) في نظرية الفنّ التأملية.

وإذ تُعرِّف النظرية التأملية الفنَّ باعتبار مضمونه من الحقيقة الفلسفية، فإنها تدّعي القدرة على وصف ماهيته، بينما لا تفعل في الحقيقة سوى أن تقترح له مثلًا أعلى (من بين سائر المُثل). وبالتالي فهي أيضًا ودائمًا خطاب إقصاءٍ، كما يشهد على ذلك كتاب **جماليات هيغل**، الذي يُقصي أو على الأقلّ يُهمِّش بشكلٍ عامّ كلّ الأنـواع الفنيّة والأدبيَّة المعروفة بكونها غير نقيّة أو غير أساسية، منها موسيقى الآلات، والرواية، والنحت ما قبل الإغريقيّ، والفنون الشرقية، إلـخ... يمكننا القول بشكلٍ عامّ بأنّ خطاب التبجيل في نظرية الفن التأمّليّة يسطو على مكان الوصف التحليليّ للأعمال الفنيّة، في الوقت نفسه الذي تجد فيه التجربةُ الجمالية نفسَها مُجسَّدةً في حكم مبرهَنٍ عليه (apodictique). ليس من المؤكد أنّ الفلسفة قد ربحت شيئًا من كلّ ذلـك، ولكنّ الثابت أنّـه قد أفقَرَ علاقتنا بالفنون إفقارًا.

لقد أدّى انغماسنا في سراب الفن - السراب الفلسفيّ - إلى انقطاعنا عن الواقع المتعدّد والمتغيّر للفنون والأعمال الفنيّة. وبزعمنا أنّ الفن أهمّ من أيّ عملٍ فنّيّ نجده أمامنا الآن، فقد أضعفنا حسَّنا الجماليّ (وحتّى، في أحيانٍ كثيرة، حسّنا النقديَّ). وحين اختزلنا

الأعمالَ الفنيّة في طلاسم ميتافيزيقيَّة، جعلنا سُبلَ متعتنا نادرة وتَنكَّرنا لتنوّع الفنون المعرفيّ، وبالتالي لثروتها.

كتب إليوت: «ليس في هذا العالم ولا في العالم الآخَر من شيءٍ يمكن أن ينوب عن الآخَر أيًّا كان.» يصدق ذلك على الفنّ أيضًا. وإذا ما أمكنه أن يخدم الوحي الدينيّ ـ وغالبًا ما فعل وبشكلٍ بهيّ ـ فلا يمكنه أن يحلّ مكانه. وإذا ما أمكنه أن يعرض عقائد ميتافيزيقيَّة أو يوضّحها أو يدافع عنها ـ وقد فعل أحيانًا وبشكلٍ أنيق ـ فلا يمكنه أن يحلّ مكان صياغاتها الفلسفية. لا يعتقد ذلك إلّا من غَرَّتْه الكلمات الفارغة. إنّ ذلك على أي حالٍ لا يُضعف الفنون، فلا يُمكن أن يُطلَب المستحيلُ من أيّ شخص. ومن يحبّ الفنون ليس له أن يأسف لذلك، فالفنون بذاتها ـ وإن لم تخدم شيئًا ولا أحدًا ـ فإنها بالنسبة إليه مصدرٌ للمتعة والتفكير، يغنيه عن الاستعاضة عنه بدين ما أو فلسفة رخيصة.

القسم الأوّل

ما هي الجماليات الفلسفيّة؟

مُقدّمات كانطية لجماليات تحليلية

يمكن أن نجد نظرات فلسفيّة حول الجميل (le beau) والفنون الجميلة في كلّ حقب تاريخ الفلسفة. ولكن الجميع يقرّ تقريبًا اليوم بأنّ الجماليات الفلسفية بالمعنى الدقيق للكلمة وُلدت في القرن الثامن عشر في أعقاب تيار لايبنتز - فولف(*) (Leibnizien-Wolffien) الفلسفيّ(22). من المسلّم به عامةً أنّ بادرة بومغارتن (Baumgarten)

(*) كان فولف (Wolff) أوّل من نظّم فكر لايبنتز، حتّى جعل منه مذهبًا فلسفيًّا متكاملًا. لقد اتُّهم كثيرًا بأنّه محدودٌ لم يبتكر فكرًا جديدًا وخلّاقًا، ولكنّه رسّخ فكر لايبنتز. والتنوير الألماني، الـ v مدين له بالكثير لاعتماده على فكر لايبنتز. انظر:
Corr, Charles A. «Christian Wolff and Leibniz,» *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, issue 2 (April 1975), pp. 241-262.

[الهوامش المشار إليها بنجمة (*) هي من وضع المترجم].

(22) يربط يورغن هابرماس (Jürgen Habermas) نشأة الجماليات في القرن الثامن عشر بظاهرة أكثر عالميّةً، هي فصل العقلانيّة الحديثة بين دوائر لقدراتٍ وخطابيّة مستقلّة، ممّا أدّى إلى ولادة مفاهيم الفن والسياسة والعلوم كنشاطاتٍ تملك منطقها الخاص وتشريعها الداخلي. انظر:
J. Habermas, «La modernité un projet inachevé», trad. française Gérard Raulet, in: *Critique*, t. XXXVII, n° 413, octobre 1981.

يدافع كتاب لوك فيري، *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique* (ابتكار الذوق في العصر الديمقراطي) (أنظر أعلاه)، عن الأطروحة نفسها تقريبًا. يعتمد عمل فيري على وجهة نظرٍ تختلف =

كانت حاسمة، عندما ربط تجربة الجميل (والفنون الجميلة) بالمعرفة الحسية (facultas cognoscitiva inferior)، وبالتحديد بالمعرفة التخيّليّة (phantasia) والتوهّميّة (facultas fingendi): «علم المعرفة والتمَثّل الحسّيَّين هو الجماليات، كمنطق مَلَكَة المعرفة الأدنى، وكفلسفة آلهة الحُسن (Grâces) وآلهة الإلهام (Muses)، والمعرفة الأدنى، وفنّ الفكر الجميل، وفنّ تماثل العقل[23].»

يمكن تفسير ولادة فلسفة الجماليّات هذه بطريقتَين مختلفتَين تمامًا. يمكننا أن نرى فيها مجرّد محطّة تمهّد لنظرية الفنّ التأملية: فنقول عندها أنّ هذه الأخيرة وحدها تخلّصَت من الالتباسات الأساسية في جماليات القرن الثامن عشر، والتي كانت ممزّقة بين الجميل الطبيعيّ والجميل الاصطناعيّ، بين نظرية التلقّي ونظرية الإبداع، وبين نظريّة الحكم الجماليّ ونظريّة العمل الفنّي. ومن خلال تحليل بعض أوجه **نقد مَلَكة الحكم**[24] لكانط، أودّ أن أقترح في ما

= عن وجهة نظري، لأنّه يدرس الجماليات كموقع تجسّد النظريّة الحديثة للفرد. ينتمي تساؤله إلى الفلسفة الاجتماعية أكثر منه إلى النظرية الفنّية والجمالية بالمعنى الصحيح.

(23) A. G. Baumgarten, Metaphysica, § 533: «Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est AESTHETICA (Logica facultatis cognoscitivae inferioris, Philosophia gratiarum et musarum, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis)» (in Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Felix Meiner Verlag, Hambourg, 1983, p. 16).

(24) Kant, *Critique de la faculté de juger* (*CFJ*), traduc. A. Philonenko, Vrin, 1965.
عندما أستعمل النص الألماني، أستخدم نشرة *Werke in 10 Bänden*، أصدرها و. فايشيديل،
W. Weischedel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1963.

يلي تأويلًا مختلفًا. يختلف مشروع الجماليات الفلسفية في القرن الثامن عشر عن مشروع نظرية الفن التأمّليّة. وهي تُبيِّن خصوصيّتها بأوضح شكلٍ في عمل كانط: تعتبر نفسها قبل كلّ شيء تفكيرًا جماليًّا فوقيًّا وبالتحديد بحثًا عن وضع الحكم الذوقيّ وشرعيّته. لا يقتصر ذلك على كانط وحده، فقد بيّن أ. بويملر (A. Baeumler) أنّ فكرة جماليّات القرن الثامن عشر الجوهريّة هي فكرة الذَوق(*)(25). وهذه الفكرة، التي ستختفي في نظرية الفن التأمّليّة، تعتمد بالأخصّ على نشاطٍ تحكيميّ. وعند كانط تقود هذه الإشكاليّة إلى فكرة ذاتٍ (Sujet) جمالية(26). وبالتالي فإنّ جمالياته ليست نظريّة عن الفنّ بل أنثروبولوجيا عن التجربة الجماليّة، وتحليلًا متعاليًا للحكم الذي يترجم هذه التجربة في المجال الفلسفيّ.

ولكن بويملر يذهب أبعد من ذلك، فيقول بأنّ الإشكاليّة الجماليّة نشأت من خلال إدراك الفلسفة لمشكلة الفرديّة وعدم إمكانية حصرها في تحديدات مفهوميّة، لأنّ تجربة الذوق هي تجربة الشعور (Gefühl) بامتياز. هكذا تكون الدائرة الجمالية دائرة الذاتية الواقعيّة والمستقلّة: ففي الإبداع الفنّي وفي الحكم الذوقيّ

(*) عن فكرة الذوق والحكم الذوقي االلذين سادا في القرن الثامن عشر، بالأخصّ في إنكلترا، انظر كتاب ديكي:

George Dickie, *The Century of Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

(25) Alfred Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts* (1923), Reprint Max Niemeyer Verlag, 1967.

(26) انظر المرجع نفسه، ص 2.

يتصرّف الشخص بحريّة، فلا يخضع لأيّ شيءٍ خارجيّ، سواء كان لاهوتيًا أو مفهوميًا أو أخلاقيًا. «**وانطلاقًا** من مسألة الذوق، يجد **النقد** الثالث مفهوم الموضوع الذي ما عاد خاضعًا لأي عقيدة، أي لأي شرعية مجرّدة يمكن أن تصاغ قبليًا. وكما يقول تصدير **نقد مَلَكَة الحكم**، «يُشكِّل النقد هنا نظريّة.» وبدلًا من المفهوم المحض ومن النظريّة المتعلّقة بتَمَثل شرعيَّةٍ ذات قيمةٍ مطلقة، يظهر النقد المحض. [...] كتاب **النقد** الثالث نقدٌ فَحَسْبُ، وليس تمهيدًا نقديًا لعقيدة: فلا يمكن إيجاد نظريّةٍ عن مواضيعه كما كان الحال في نظريّة مواضيع **نقد العقل المحض** (*Critique de la raison pure*) أو **نقد العقل العملي** (*Critique de la raison pratique*)[27].» إنّ الفكرة القائلة بعدم إمكانية وجود **عقيدة** للفنّ - وهي فكرة يرى فيها بويملر، وهو على حقّ، أهمّ نتائج التحليل الميتاجماليّ لكانط - تعارض بالطبع مباشرةً المشروع ذاته لنظرية تأملية للفنّ: لن يخطئ الرومانسيّون في هذا الصدد، وسيرفضون استنتاجات كانط.

أطروحة بويملر العامّة التي تربط نشأة الجماليات بالإشكالية الفلسفية للذاتانية، هي أطروحة مغرية جدًّا، لأنّها تسمح، من بين ما تسمح به، بأن تُجمع في نظرةٍ عامّة كلّ محاولات القرن الثامن عشر الساعية إلى وصف المَلَكات الجماليّة للإنسان، وهي تتميّز بالأخصّ بتباينها المفاهيميّ المُحيِّر. فالذوق، والشعور، والكمال، والخيال، والبراعة (Witz) والنفس (Geist) والعبقريّة، الخ، تُشكِّل مصطلحاتِ

(27) المرجع نفسه، ص 13ـ14.

عديدة يصعب في الغالب الإمْساك بدلالتها الدقيقة. وإذ يقترح بويملر أن نرى في ذلك أشكالًا مختلفة ومتغيّرة للإشكاليّة الأساسية نفسها، إشكالية منزلة الفردانية العينيّة (في تعارضها مع المسائل التي يمكن حلّها بواسطة العقلانيّة الاستنتاجيّة)، فإنه يضفي عليها اتساقًا أكيدًا. ويشاركه في هذه النقطة تأويل كاسيرر (Cassirer)، وإلى حدٍّ ما على الأقل تأويل فيلونينكو (Philonenko). يعتبر فيلونينكو أنّ كتاب **النقد الثالث**، وبالأخص الجزء المخصّص للحكم الجماليّ، يُشكِّل نظريّة الفردانية والتواصل الإنسانيّ المتبادَل[28].

لا شَكَّ في أنّ هذا التأويل يكشف بالفِعل عن موقع الجماليات الاستراتيجيّ **في الفلسفة الكانطية**، إذ يسعى كتاب **نقد مَلَكَة الحُكم** إلى استخراج ما يخدم الرهانات المخصوصة للنسق الكانطيّ من الإشكالية الجماليّة. ولكنّ نظرتي تختلف عن ذلك. فأنا لن أهتم كثيرًا بالنسق الكانطيّ، بل بالمنزلة المعرفية والتاريخية لتفكيره حول الجماليات والفنون. وأودّ أن أُقـدِّر **وجاهة** مقترحات كانط وخصوصيّتها بالنسبة للتقاليد اللاحقة. وبدل أن أطلب من الجماليّات أن تُشرعن ذاتَها فلسفيًا، سأسعى إلى معرفة مدى قدرتها على تفسير وجود الأشياء والحقائق التي تُعْنى بها.

---

(28) انظر مثلًا مقدّمته لترجمة **نقد ملَكَة الحكم**، ص 7ـ16. وانظر أيضًا:
Ernst Cassirer, *Kants Leben und Werk*, (1921), Reprint Yale University Press, New Haven, 1977,
خاصّةً ص 327ـ341. وفيري، في المرجع المذكور سابقًا، يعتمد وجهة النظر نفسها.

قلتُ إنّ المشروع الكانطيّ يختلف في صُلبه عن الجماليات الرومانسيّة وعن نظرية الفن التأمّليّة بشكلٍ أعـمّ. ولكنّ ذلك لا يعني غياب كـلّ صلة. فالرومانسيّون سيتبنّون نظريّة كانط عن العبقرية، وهي ستعطيهم سيكولوجيا للفنّان تتّفق مع تعريفهم للفنّ كمعرفة وَجديّة. كذلك ستستمرّ أطروحة الغائيّة دون غاية نوعيّة للموضوع الجماليّ، حيّة في الأطروحة الرومانسيّة القائلة بطبيعة العمل الفنّي العضويّة والذاتيّة المرجع. ذلك أنّ الخلاف الأساسي بين كانط والنظرية التأمّليّة لا يخصّ أصلًا مفهوم العمل الفنّي، وهو مفهوم يستخدمه مُؤلِّف **نقد مَلَكَة الحُكم** كما وجده، أي في ظروفٍ فنيّة كانت **قد** أضحت جزئيًّا ما قبل رومانسيّة. وعلى كلّ تحليلٍ بالطبع أن يأخذ في الاعتبار غياب الوضوح هذا عن الجماليات الكانطيّة وعن توظيفها من قِبل الرومانسيّة الناشئة.

الحكم الذوقي والغائيّة دون غاية نوعيّة

من المعروف أنّ كانط يقرّ بوجود ثلاث مَلَكاتٍ إنسانية أساسيّة، هي مَلَكَة المعرفة ومَلَكَة الرغبة، والشعور باللذّة والنفور. تملك ملكة المعرفة وملكة الرغبة كلتاهما مبادئ قبْليّة (في الصوَر القبْليّة للحدس والمقولات من جهة، والقانون الأخلاقي من جهة ثانية). أحد الأسئلة التي يسعى كتاب **نقد مَلَكَة الحُكم** إلى الجواب عنها يخصّ معرفة ما إذا كان شعور اللذّة والنفور يملك مبدأه القبَليّ الخاص. وبالتالي يتمّ منذ البداية احتواء الإشكاليّة الجماليّة في استراتيجيّةٍ فلسفيّة عامّة. فمسألة وجود أو عدم وجود مبدأ قبْليّ لشعور اللذّة متّصلة بالمسألة الفلسفيّة

الخاصّة بالفردانية وبالتواصل المباشَر. بالنسبة إلى كانط، لا ينتمي الحكم المعرفيّ ولا الحكم الأخلاقيّ إلى التواصل الفرديّ المباشَر، فالتواصل المعرفيّ يتمّ دائمًا بواسطة مفاهيم كونيّة تقع تحتها «الحالات» الفرديّة. ولا يختلف الوضع في التواصل الأخلاقيّ، ولو اختلفت الأسباب، إذ لا تلتقي الذات الإنسانيّة الآخَرين إلّا كذواتٍ مثاليّة صادرة عن الرضوخ للقانون الأخلاقيّ. ويعود اهتمامه بالجماليات إلى اعتقاده بأنّه يمكنه أن يظهِر أنّ الحكم الجمالي، وهو تحكيمٌ مفرد يُعبّر بشكلٍ مباشِر عن شعور فرديّ، يحقّق ذاتيّة مشترَكة مباشِرة.

السؤال الأساسيّ الذي عليه أن يواجهه من هذا المنظور هو معرفة **كيف** يمكن لشعور اللذّة والنفور أن يعطِيَ حكمًا ذا صلاحيّةٍ ذاتيّة مشترَكة. أليس شعور اللذّة والنفور شعورًا خاصًّا جذريًّا؟ هل يمكن الكلام عن تحكيم وصلاحيةٍ ذاتيّة مشتركَة في غياب التحديد المفهوميّ؟ يقترح التحلّيل المعروف «للحظات» الأربع للتحكيم الجماليّ ردًّا على هذَين السؤالَين، بهدف تأكيد عالميّته واستقلاليته.

لنتذكّر هذه اللحظات الأربع:

أ) **الكيف**. يحكم الحكم الذوقيّ على شيءٍ أو تَمَثُّلٍ ما من خلال اللذّة أو النفور، ولكن دون أن يحدّد هذا الشعورُ مصلحةً من وجود الشيء. فـ **طابع التجرّد من المصلحة** هو الصفة الأساسية لكلّ حكم ذوقيّ، أو على الأقل لكلّ حكم ذوقيّ صِرْف. وهو يختلف لذلك عن الحكم العَمَليّ، الذي **يعبّر**، عندما يكون تجريبيًّا، عن مصلحة (كما في استعمالنا نعت «الملائم» لوسم شيءٍ ما، حيث نُعبِّر عن مصلحتنا

من وجوده). عندما يكون الحكم الذوقيّ خالصًا فإنه **يُحدِث** مصلحةً (بما أنّ القانون الأخلاقيّ يتطلّب أن يتّفق الواقع الحسّي معه، يُحدث الحكم العمليّ الخالص مصلحةً لتحقيق هذا الاتّفاق). وبما أنّ الحكم الذوقي غير مُغرِض، فهو بالتالي حرّ، ليس فقط من التفضيلات الذاتيّة (أيّ ما يلائمني وما لا يلائمني) بل أيضًا من القانون الأخلاقيّ (بالنسبة إلى ما يفرِضُ نفسه عليّ). يقول كانط إنّه «ذاتيّ» (heautonome)، أي إنّه يحدّد ذاته من خلال نشاطه المفكّر الخاص في عمله على التَّمَثّل الحسّي. نفهم مباشرةً لماذا لا يخصّ الحكم الذوقيّ سوى الخواص **الشكلية** للشيء. لو حمل الحكم على المادّة فلن يكون حرًّا، لأنّ الذات أمام مادّة الإحساس متلقّية دائمًا، أي انفعاليّة، بينما هو فاعل في مجال الصورة لأنّ الذِّهن الإنسانيّ يفرضها على المادّة. تنتُجُ الميزة الصوريّة لجماليات كانط (هذا ما يُفسِّر مثلًا عدم وضوح موقفه من الموسيقى والألوان في اللوحات الفنيّة[29]) بشكلٍ مباشر عن نظريّة المعرفة لديه، وبالتحديد تمييزه بين الصورة والمادّة، بين تلقائية الفهم وانفعاليّة الحساسيّة.

ب) **الكَمّ**. إنّ الجميل، كما يحدّده الحكم الذوقيّ، يعجِب **كونيًّا**، ولكن دون مفاهيم. وهو يعجِب كونيّا لأنّه لا يعتمد على تفضيلٍ شخصيّ ولا على لوازم إدراكيّة شخصية. في ما يخصّ هذه النقطة بالذات، يتميّز الحكم الذوقيّ عن الإحساس المجرّد(*). الإحساس

(29) انظر أدناه، ص 53 - 54 والهامش 61.

(*) أترجمُ هنا كلمة «nue» بـ«مجرّد»، وليس مصطلح (abstrait) والمقصود هنا هو الإحساس وحده، قبل توظيفه لعملٍ أو لفكرٍ مُعيَّن.

المجرّد هو أيضًا «دون مفاهيم»، ولكنّه في الوقت نفسه خاص وغير قابلٍ للتواصل، وبالتالي لا يمكن للذّة حسيّة بسيطة أن تطالب بموافقةٍ عالميّة[30]. بما أنّ الجميل يعجِب دون مفاهيم، يتميّز بالطبع الحكم الذوقيّ عن الحكم المعرفي. وبالفعل لو أمكن تحديد الجميل مفهوميًّا، لما استطاع التعبير عن شعور ذاتي مباشر بل كان سيرضخ لقواعد الفهم وسيحدّد الشيء في الوقت نفسه. ولكن كانط يعتبر الحكم الذوقيّ تحكيمًا لا يُحدِّد الشيء، بل يعْرب عن **العَلاقة** بين الذات والشيء. وبشَكل أدقّ، لا يعطي أي قضيّةٍ تخصّ ميزات للشيء محدَّدة مفهوميًّا، بل يخصّ العلاقة بين الذات وتَمَثُّل الشيء: عندما نُرجِع المُسْنَدات الجماليّة إلى البِنْيَة (Beschaffenheit) الغيريَّة، نقوم في الحقيقة بإسقاطٍ ينتمي إلى حقل «كما لو» (als ob)[31]. المُسندات الجماليّة ليست مسنداتٍ شيئيّة بل مسنداتٍ إضافيّة تربط الشيء بوضع ذهني مُعيَّن للذات. لا تعود عالميّتها إلى تحديدٍ من قِبَل مفهوم للشيء، بل إلى زعمها بأنّه يمكن لكلّ الذوات أن تشاركها في تحكيمها، فالكونية هنا «كونية الأصوات»، وهي كونية ذاتيّة وتوجيهيّة. ينطوي هذا التحديد المنطقي للمُسْندات الجماليّة على تمييزٍ جذري بين الحكم الجمالي، وهو تحكيمٌ تقويمي يعتمد على الشعور،

(30) يقول كانط إنّه يمكنها على الأكثر أن تزعم وجود عمومية واقع تقوم على هويّةٍ عرَضيّة للأحاسيس، فلا يكون هناك إذًا تواصلٌ بل مجرّد تناضد لحتميات فزيولوجية متماثلة.

(31) «يتحدّث إذًا عن الجميل وكأنّ الجمال بنية الشيء وكأنّ الحكم منطقي (ويُشكّل معرفةً للشيء بواسطة مفاهيم شيئية)، بينما الحكم ليس إلا جماليًّا ولا يحتوي إلا علاقة تمَثُّل بين الشيء والذات» **نقد ملكة الحكم**، ص 56.

والحكم المعرفي، وهو تحكيمٌ تحديدي يعتمد على واسطةٍ مفهوميّة. يمكننا بالطبع أن ننظر إلى الشيء نفسه من الناحيتَين، فالتحليل الشكليّ أو البنيوي للعمل الفنّي ليس تحكيمًا ذوقيًّا بل هو تحكيم معرفيّ. في الوقت نفسه يعتقد كانط أنّه من غير الممكن أن نستنتج أو نستمدّ تحكيمًا معرفيًّا من تحكيم ذوقيٍّ والعكس: «ليس هناك من مَعبر من المفاهيم إلى شعور اللذّة والنفور[32].» بمعنى آخَر، **لا يمكن استمداد نظريَّةٍ وصفية للفنون من تحديدٍ تقويميّ أو العكس.**

ما هي العَلاقة الصحيحة بين الشعور والحكم الذوقيّ الذي يُؤسِّسه هذا الشعور؟ في الفقرة التاسعة يؤكّد كانط وجوب أن يسبق الحُكمُ الشعورَ، لأنّ ذلك وحده يضمن كونية قابليّة نقل الشعور. بل إنه يؤكّد أن شعور اللذّة الجماليّة ليس إلّا الشعور بقابليّة هذا الحكم للنقل. ولكن يبدو أنّه يُسلِّم أحيانًا أخرى بكون الحكم الذوقيّ، أي الحكم التقويميّ نفسه، هو بالأحرى عمليّة ثانويّة تُضاف إلى التفكير الأساسيّ الذي يولِّد الشعور بالجميل. بحسب هذا المنظور، يُشكِّل الشعور بالجميل وضرورة الذات المشترَكة مرحلتين مستقلّتَين للتجربة الجماليّة[33]. يفضّل كانط عادةً الأطروحة الأولى بسبب

(32) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 56.

(33) يدافع بول غاير عن هذه القراءة لكانط:

Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1979,

ومؤخَّرًا في:

«Pleasure and Society in Kant's Theory of Taste», in: Ted Cohen and Paul Guyer (ed.), *Essays in Kant's Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, pp. 21-54.

صلاتها مع الـذات المشترَكة والقابلية للنقل. ولكنّ بـول غاير (Paul Guyer) على حقّ في اعتراضه قائلًا بأنّه عندما نُؤسِّس، على إشكاليّةٍ واحـدة، مسألةَ الجميل ومسألة الذاتية المشترَكة، «نصل إلى نتيجةٍ غريبة، وهي أنّـه في حالة لم نأخذ قابليّة نقل التجربة بالاعتبار أو لم يكن ذلك ممكنًا، أي في حالات عزلٍ محتمل أو أنانةٍ (solipsisme) لازمة، لا تصبح تحكيمات الذّوق غير مرغوبٍ فيها فقط، بل يستحيل وجود اللذّة الجماليّة نفسها[34].» يدافع كانط بإلحاح عن أطروحة أولويّة الحكم على اللذّة، لأنّه الثمن الواجب لوضع أساسٍ متين للمجالَين العمليّ والنظريّ في يوتوبيا التواصل المباشر الغنيّ عن الواسطة.

ج) **الإضافة**. بحسب الفقرة 11 من **نقد مَلَكَة الحُكم**، يجد الحكم الذوقيّ أساسَه في «صورة غاية الشيء (أو غاية جهة تَمَثُّله)[35].» هذه صورة **الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة**. مع الأسف، لا يتوسّع كانط في هذه الأطروحة، التي يبني عليها كلّ جهازه الفكريّ، إلّا بشكلٍ تجريديّ: يعود جزءٌ من صعوبة فهم ما يقوله إلى مفارقات هذه الغائيّة، إذ يجب ألّا تؤدّي إلى تَمَثُّل غاية نوعيّة. من هنا تأتي عبارة «صورة الغائيّة» (Form der Zweckmässigkeit): الشيء الجميل ليس الشيءَ الذي يعتبره تحكيمٌ تحديديٌّ مُطابِقًا لغاية (نوعيّة)، بل هو شيءٌ يُظهِر بالنسبة لتحكيم ذاتيّ (هو الحكم الجمالي)، صورة الغائيّة (غير المحدّدة) كغائيّة. عندما يعجبني جمال زهرةٍ مثلًا، لا يعود ذلك إلى

(34) غاير (Guyer)، مرجع مذكور سابقًا، ص 35.

(35) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 64.

معرفتي أنّ ترتيب أعضائها يناسب غايتها التكاثريّة (غائيتها النوعيّة)، بل إلى أنّ هذا الترتيب يوجِد فيَ فكرةً تقول بأنّه لا يمكن أن تكون مصادفة فقط بل وجَب أن تناسب قصدًا أخيرًا (غير مُحدَّد).

بمعنى آخَر، الغائيّة الجماليّة لا تُحيلنا إلى أي غائيّةٍ موضوعيّة للشيء، فهذه الأخيرة هي دائمًا بالطبع نوعيّة، إنّها تفترض قَبليًّا وجود مبادئ صلاتٍ نهائيّة **مُحدَّدة مفهوميًّا**. إذا أعجبني الشيء الجميلُ بسبب تَمَثُّل غاية محدَّدة (لأنّه ملائمٌ أو جيّدٌ أو كاملٌ) فلن يعجبني بغياب المفاهيم. نستنتج من ذلك أنّه لا يمكن للتحكيم الذوقيّ، ولو أنّه تحكيمٌ **ذاتيّ**، أن يكون تحكيمًا **معرفيًّا** ذاتيًّا. وبالفعل، فـ**الحكم المعرفيّ** الذاتي يخص دائمًا غائيّةً تُعتبَر **شيئيّة** (كالغائيّة العضويّة في ترتيب أعضاء حيوان مثلًا). أمّا **الحكم الجمالي** الذاتي فيخصّ فقط **الشعور** بشكل نهائيّ **غير نوعيّ** يُختبَر كحالة تناسقٍ للمَلَكات التمثُّليّة.

فكرة الغائيّة دون غاية نوعيّة تبقى غامضة إلى حدٍّ كبير. يربط كانط بينها وبين تجربة تصادٍ متناغم بين مَلَكاتنا المعرفيّة أو، بشكلٍ أدقّ، يدّعي بأنّها تنتُج عنها. ليس لأطروحة التصادي المتناغم للمَلَكات المعرفية بالطبع ميزة مفارِقة كما هي الحال بالنسبة إلى أطروحة الغائيّة دون غاية نوعيّة. لنعُد إلى مثال الزهرة ! الفرضيّة الأولى تقول بأنّني أعتبرها جميلة لأنّني عندما أنخرط بحريّة، أي دون قيدٍ تشييئيّ، بعمليّة خيالي المُنتج «التصويريّة»، (في توافقها مع شرعيّة الذهن) أميل إلى إسقاطٍ تلقائيّ لصورةٍ من النوع نفسه الذي تقدّمه الزهرة. وبالتالي تتطابق صورة الشيء الجميل تلقائيًّا مع المتطلّبات العامّة

لمَلَكاتي المعرفيّة وتضعها في عَلاقةٍ متناغمة متبادلَة. هذا التطابق بين الأوّليّات وتلقائيّة مَلَكاتنا الذهنيّة هو تطابق احتماليّ محض، لأنّ قوانين الطبيعة لا تتطلّبه أبدًا، (وإلّا أصبح كلّ ما ندركه جميلًا[36]). لهذا السبب، وإذا ما أخذنا الآن الفرَضيّة الثانية بالاعتبار، عند وجود تطابق لا يمكننا إلّا أن نسلّم بوجود نوع من الغائيّة في التمثُّل الذي نعنيه، أي تطابق ما بين الطبيعة (الظاهراتيّة) والموضوع ما فوق الحسي الذي نعتبره فكرتها المثالية (Idée).

من ناحية أخرى، يبدو لي أنّ هذه الصلة بين الغائيّة دون غاية نوعيّة والشعور بتناغم المَلَكات هي مصادَرة غير تحليليّة. لا شيء يشير إلى وجوب دخولنا في تجربة شعور بغائيّة (دون غاية نوعيّة) كنتيجةٍ لاحتمال تطابق مَلَكاتنا على نحو متناغم، خاصّةً وأنّ كانط يُشدِّد تكرارًا على أنّ علاقتنا الأمبيريقية بالعالم تمنعنا من إسقاط أيّ شكلٍ من أشكال الغائيّة في الطبيعة: لمَ لا نقبل بكلّ بساطة بهذا التطابق كصدفةٍ سعيدة من دون دافعٍ متعالٍ؟ إلّا إذا أردنا أن نماثل بين الجميل الطبيعي والجميل الاصطناعي (الذي نضع له غائية نوعية): ولكن كانط يرفض ذلك لأنّه، كما سنرى، لا يعتبر أبدًا الجميل الطبيعي مشتقًّا من الجميل الاصطناعي، بل العكس تمامًا، إذ يعتبر الجميل الاصطناعي ثانويًّا، غير صافٍ. على كلٍّ، لا يبدو أنّ أطروحة الغائيّة دون غاية نوعيّة تُشكِّل، تحليليًّا،

---

(36) لمناقشة هذه المعضلة انظر:

Ralf Meerbote, «Reflections on Beauty», in: Ted Cohen & Paul Guyer (ed.), *op. cit.*, pp. 81-85.

جزءًا من تجربة تناغم المَلَكات المعرفية. يعني ذلك أنّه يمكننا أن نقبل بهذه الأطروحة الخاصّة بتجربة التناغم دون أن نجبر أنفسَنا على اتّباع كانط في ربطه إيّاها بالمصادرة على غائيّةٍ دون غايةٍ نوعيّة.

د) **الجِهة**. يطرح الحكم الذوقيّ مَبدأً يقول بأنّ الجميل موضوع إشباعٍ ضروريّ، دون أن تكون هذه الضرورة مفهومية. لو لم يكن الإشباع ضروريًّا لما كان هناك أحكامٌ ذوقيّةٌ محض، بل فقط أحكامٌ ذوقيّة أمبيريقية، أي أحكامٌ تُحدِّدها أحاسيسُ خاصّة. مع ذلك، لا يمكن للضرورة التي ترافق الحكم الذوقي أن تكون ضرورة نظرية موضوعية تقود إلى ادّعاءاتٍ مُطلَقة، أو ضرورة عملية، أي ناتجة عن قانون أخلاقيّ يُعطى قبليًّا. بل إنّها ضرورة مثلى: فكلّ حكم ذوقيّ يعتبر نفسه مثالًا لقاعدة كونيّة لا يمكن قولها مفاهيميًّا. وبالتالي، وبالرغم من اعتماد الحكم الذوقيّ المحض (في نوعيّته) على مبدأ قبْليّ (يطرح القابليّة الكونيّة لشعور اللذّة في التجربة غير المجرّدة لتناغم ملَكاتنا المعرفية)، لا **يُحدِّد** هذا المبدأُ أي حكم ذوقيّ (مفرد) (وإلّا كان حكمًا مفهوميًّا). المبدأ منظِّم فقط: تقعَ الضرورة المتعلّقة بقرار الحكم الذوقيّ في قابليّته الكونيّة للنقل، التي تُشكِّل أفقًا مثاليًّا عليه تنظيم نشاطي الحكميّ كفرد. لهذا السبب يبقى وجوب الموافَقة مشروطًا: الحكم الذوقيّ إشكاليّ دائمًا، لأنّ ما من شيءٍ يستطيع أن يضمن لي إمكانيّة إدراج الحالة أمامي الآن تحت المبدأ، غير القابل للقول، الذي يُشكِّل قاعدةً للموافقة. فالقاعدة غير متوفّرة بشكلٍ مجرَّد بل فقط في صيغة إحدى تحقيقاتها المُثلى.

التحقيق الأمثل ليس بأمثل (exemplaire) من ناحية إلّا لكونه مطابقًا للقاعدة؛ ولكن، من ناحية أخرى، لا يمكن إدراك القاعدة إلّا من خلال التحقيق الأمثل. فالقاعدة هي، نوعًا ما، الظلّ الذي يلقي به الحكم الذوقيّ أمام نفسه. لا يعني ذلك أنّه لا يمكن مناقشته: قد لا يمكننا **مناقشة** الحكم الذوقيّ، (لأنّه غير قابل للتحديد مفهوميًا)، ولكن يمكننا **التحدّث** عنه، (لأنّه يمكنني بشكلٍ قبْليّ وضع مصادَرة تقول بإمكانيّة وجود موافقة عالميّة، وبالتالي قابليّة عالميّة لنقل الإشباع الجمالي)[37].

كما أظهر التحليل أعلاه، يعيّن كانط موقع الحكم الذوقيّ بين خاصيّة الإحساس المحض الجذريّة وتحديد أحكام الذهن الشرعيّ الصارم. ويُشكّل شعورُ تناغم الملَكات المعرفيّة في هذه الحالة الوزن الحاسم. علينا إذًا أن نحاول النظر عن كثب لمعرفة مكانه.

تفترض المعرفة دائمًا، في نوعيّتها العامّة، مُساهَمة ثلاث مَلَكات، (إذا ما وضعنا العقل بين قوسين، لكونه لا يتدخّل بالشعور الجماليّ، بل فقط بشعور السموّ):

أ) الحَدس، وهو المَلَكَة المتلقّية للأحاسيس.

ب) الخيال، وهو يُؤلّف بين الأحاسيس ليُشكّل حقلًا أغراضيًا موحّدًا، وموقعُه وسطٌ بين الحَدس والذهن. فيرتبط من ناحيةٍ، بالحَدس المحض لفرضه قبْليًا بنيةً مكانيّةً وزمانيّةً على المُتعدِّد الحسيّ. ويصل، من ناحية أخرى، بين حقل المحسوس وقوانين

(37) انظر: **نقد مَلَكة الحكم**، ص 162.

الذهن. من هذا المنطلق، يُشكِّل الترسيم (shématisation) نشاطه الأساسيّ، أي التقديم الحسّي للتحديدات المفاهيميّة التي يُزوِّده بها الذهنُ. والترسيم بعبارةٍ أخرى، هو ما يُحقِّق المُلامَسة بين المُتعدِّد الحسيّ ومبادئ العقل البشريّ التنظيميّة. من هنا أهميّته البالغة، ولكن أيضًا صعوبة توضيح وضعه[38].

ج) الذهن، وهو الذي يُحدِّد الحقل الأغراضيّ في وَحْدة الإدراك بحسب القواعد القبليّة، أي المقولات، والأمبيريقية، بفضل واسطة الخيال الذي «يُحضِّر» المُعطَيات الحسيّة لكي يصبح من الممكن تطبيق التحديدات المفهوميّة عليها.

يضع التمثّل الجمالي ملكَتَي الخيال والذهن في تصادٍ متناغم دون أن يطلق بذلك سيرورة معرفية نوعيّة. بتعبيرٍ أدقّ، يبقى هذا التصادي غير مُحدَّد، بمعنى أنّ الشيء الجمالي لا يثير نشاطًا مفهوميًا نوعيًا مُحدِّدًا من قِبَل الذهن أو نشاطًا ترسيميًا نوعيًا من قِبَل الخيال. بمعنى آخَر، نختبِر تناسب الشيء الجمالي مع نشاطٍ تناغميّ **ممكِن** للخيال والذهن، وبالتالي لا نختبر نشاطًا بل **حالةً**: الشيء الجميل يحقِّق توازنًا (homéostase) «عامًّا» بين الخيال والذهن. يستعمل

---

(38) نظرية كانط الخاصّة بالملَكات لا تحمل دومًا المعنى نفسه، وقد أدّت إلى تأويلات متضاربة. إنّي في اعتباري ملكة المخيلة الترنسندنتالية ملكة أساسية، إنما أتبع تأويل هيدغر (*Kant et le problème de la métaphysique*, Gallimard, 1953)، وهو تحليل لا يحظى بإجماع على قبوله. ولكن هنا لا تهمّ صحة هذه التفاصيل أو خطؤها، فحتّى لو أوّلنا منزلة المخيلة الترنسندنتالية ووظيفتها بشكلٍ مختلف بعض الشيء، لا يغيّر ذلك شيئًا في المشكلات التي تهمّنا.

كانط، للإشارة إلى هذا التوازن، كلمة «لعِب»، حيث لا يرضخ نشاط الخيال الحرّ وتناغمه مع ملَكَة الذهن إلى متطلّبات المعرفة النوعيّة، بل يعودان فقط إلى إمكانيّة انسجامٍ (غير محدَّد) بين الخيال والمَلَكَة المعرفية.

لنتذكّر أنّ الحكم الجمالي لا يقع على ماديّة الإحساس، بل فقط على صورته وبالتحديد على وَحدة المُتعدِّد الحسي. بالفعل، لا تتعلّق الملَكات المعرفيّة إلّا بصوَر الأشياء، (أي بما يمكن عولمته) وبِوَحْدة المُتعدِّد الحسيّ الصوريّة، وليس بالأُسّ الماديّ للأحاسيس، التي تبقى من ناحيتها دومًا خاصّة: «يكمن وجود (Wesen) الشيء في صورته [...] لأنّه على العقل أن يعرفه[39].» التفكّر الجمالي يتفكّر بالـ Gestalt.

ولكن كيف علينا أن نفهم مصطلح «صورة»؟ بحسب استعمال **نقد العقل المحض**، فإنّ مادّة الإحساس هي التعدّد الأوّلي البَعدِيّ (a posteriori)، بينما تقع صورة الحِسّ في مُعطيَين قَبْليَين هما الزمان والفضاء. ولكن هذه الصور القبْليّة للإحساس توازي التجربة **بوصفها ذاك**، فبدون هذه الصور ليس هناك من تجربةٍ ممكنة: لو اقتصَرَت الصورة الجماليّة على الصور القبليّة لأصبح **كلّ** شيءٍ جميلًا، كما سبق وقلت. من ناحية أخرى، بِقَدْر ما تنتمي هاتان

(39) *Kants gesammelte Schriften*, VIII (Akademieausgabe), p. 404, يذكره ر. فيرنو:
R. Verneaux, *Le vocabulaire de Kant*, Aubier-Montaigne, 1967, p. 90, وقد ساعدني كثيرًا في حديثي عن الصورة عند كانط.

الصورتان إلى بنية التجربة نفسها، لا يمكن إدراكهما بوصفهما ذاك: «ليست صورة الحدس الصافية الخالية من الجوهر شيئًا بنفسها، بل هي مجرّد الشرط الصوري لهذا الشيء (كظاهرة)، على مثال محض الفضاء والزمان اللّذَيْن، وإن كانا شيئًا ما لكونهما صورتَي الحدس، لا يشكّلان بنفسيهما موضوعًا للحدس (ens imaginarium)[40]». ولكنّ الفضاء والزمان هما الصورتان الحسِّيتان **الوحيدتان** اللّتان يقرّ بهما كانط. وهو يقابل بينهما وبين **الكيفيات** الحسِّية، كالذوق (بمعنى العضو البَدَنيّ)، والألوان: في **نقد ملَكَة الحكم**، يضع كانط الألوان، أو على الأقل الألوان المختلَطة، خارج حقل الفن الحقيقي لكونها كيفيّات حسّية، أي تعود إلى الملائم (المادّة) أكثر مما تعود إلى الجميل (الصورة). الصعوبة إذًا واضحة: لا يمكن أن يكمُن الجمال في كيفيّةٍ حسِّية، (فالكيفيّات الحسّية خاصّة)، ولا يمكن كذلك أن يكمُن في الصورة القَبْليّة المحض للمكان والزمان، لأنه يمرّ دائمًا بلقاءٍ إدراكيّ محسوسٍ **واحتماليّ**، بينما تبقى هاتان الصورتان **بالضرورة** حاضرتَين عند كلّ تجربةٍ أغراضية. يبدو الحلّ الوحيد الممكن هو في ما يشير إليه روجيه فيرنو (Roger Verneaux): «[...] الصورتان هما الفضاء والزمان. والتعدّد الذي تحتويه الصورتان هو بالتالي أجزاء الفضاء والزمان. لا وجود لهذه الأجزاء قبل تقسيم الفضاء والزمان، لأنّها محتوَيات. وهي تنشأ بطريقتَين، إمّا لأنّ الذهن يبني فيها أشكالًا وأرقامًا، وإمّا لأنّ الأحاسيس تحصل فيها وتميّز فيها لذلك أماكن

---

(40) *Critique de la raison pure,*
يذكره فيرنو، مرجع مذكور سابقًا، ص 100.

ولحظاتٍ. الطريقة الأولى قبْليَّةٌ بكاملها، وهي النشاط العقليّ لعلم الرياضيّات. الثانية أمبيريقية في أصلها، ولكنّ نتيجتها خالصة إذا ما نظرنا إليها بنفسها، أي وكما تتطلّب الجماليات، دون الالتفات إلى الأحاسيس التي تنشأ في الصور، فلا يبقى عندها إلّا الأماكن، كما في الحالة الأولى[41].» فيكون الجمال الشكليّ بالفعل في الفضاء والزمان كصورتَين قبْليّتَين وليس في كيفيّاتهما العامّة، فيرتبط إذًا بالتركيبات المعيّنة لـ«أماكن» التي ترسمها أشياء هي دائمًا خاصّة، وتتطابق هذه التركيبات مع التخطيطات التي يُؤسِّسها عقل الإنسان بحريّته تلقائيًّا في الحدس المحض. في هذه الحالة، من السهل أن نفهم لماذا اللذّة الجماليّة ليست شعورًا بحتًا بل تنتج عن نشاطٍ تحكيميّ مُعقَّد.

يُظهِر هذا التحليل أيضًا مدى كون الجماليّات الكانطيّة جماليات إدراكيّة مرئيّة. لا نجد أي صيغةٍ واضحة لهذا النموذج المرئيّ، ومع ذلك فَمِنَ الواضح أنّ فكرة «تناسق المَلَكات» مُحدّدة في إطاره. هذا بالطبع يتّفق مع الأولويّة التي يعطيها كانط للجمال الطبيعيّ على الجمال الفنّي.

يعتبر كانط أنّ التصادي المتناغم الذي يُحدِثه الشيء الجميل بين الحسّ والذهن يُؤسِّس قابليّة نَقْل شعورٍ، ويعطي في الوقت نفسه مُؤشِّرًا احتماليًّا عن التطابق الممكِن بين الطبيعة وما يطلبه عقلنا منها أساسيًّا، أي دمج تعدُّدها الأمبيريقيّ اللامتناهي (والفعليّ) في وَحدَةٍ

(41) فيرنو Verneaux، مرجع مذكور سابقًا، ص 99.

(ما فوق حسيّة) مُطلقة[42]. هنا يأتي دور أطروحة الغائيّة دون غاية نوعيّة: هي مثيل (analogon) مُعيَّن لهذا الاتّساق ما فوق الحسّي الواقع وراء أُفُقِنا ككائناتٍ متناهية. من هنا يدخل بعدٌ طوباويّ في الجماليات الكانطية، لأنّ تجربة الغائيّة دون غاية نوعيّة تشير إلى كون الهويّة القصوى لعالم الظواهر ولعالم الأشياء في ذاتها، وإن تَعذَّر الوصول إليها في عالم الظواهر، ليست مُجرَّد خرافة. بعبارةٍ أخرى، نستطيع بفضل تجربة الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة أن نختبر وَحْدة الحسّ وما فوق الحسّ، ولو حصل ذلك بشكل الـ«كما لو»(*). نرى جيّدًا كيف أنّ هذا التفسير الوظيفي للجماليّات يرتبط فقط بالمُتطلّبَات الخاصّة بفلسفة كانط، فهي تبحث عن تجربة مباشرة لما فوق

(42) انظر:

Luc Ferry et Alain Renaut, «L'éthique après Heidegger», in: *Les fins de l'homme,* Galilée, 1981.

ويعود إليه فيري (Ferry) في:

Système et critique, Éd. Ousia, Bruxelles, 1984, p. 98.

ويعود فيري إلى هذا التحليل من جديد في *Homo Aestheticus*، مرجع مذكور سابقًا، ص 107_153. ولكنّه لا يعتبر هذا الوجه من الجماليات الكانطية طوباويًا، فهو، على مثال كانط مقتنع بضرورة التأسيس الترنسندنتالي (transcendantale)، وإن لم يكن المتعالي (transcendant)، لحياة الإنسان الروحيّة.

(*) يترجم شيفير هنا عبارة (als ob) وهي عبارة ألمانية رائجة الاستعمال ولها أهميتها في نصوص كانط، وتشير عادة إلى التصرّف أو التفكير أو التخيّل في إطار اعتبار وجود شيء أو صلة غير موجودة فعليًا. وذلك لأنّ اعتبار وجودها يسمح بالوصول إلى إثبات أو برهان يتيح تقدّم أُطروحة ما أو نظرية.

الحِس[43] ولو قالت بأنّ ذلك مستحيل (من هنا المفارَقة الصوريّة البحت للغائيّة الجماليّة). لا تهتمّ هذه الفلسفة بالإشكاليّة الخاصّة بالجماليات نفسها.

يحقّ لنا إذًا أن نستنتج أنّ أطروحة تناغم الملَكات المعرفيّة هي التي تشرعن الميزات الأساسيّة للحكم الذوقي كما يراه كانط، أي في صبغته الكونيّة والمفردة، والضروريّة والذاتيّة في الوقت نفسه. هو كونيّ وضروري (بضرورةٍ توجيهيّة)، لأنّه ينتج عن تجربة تناغم النشاطات العامّة للخيال والذهن في لعبٍ حرّ، وهي تجربةٌ لا تعود إلى الأُسّ المادّي للإحساس الخاص ولا تُحدِّدها مصلحةٌ عمليّة. وهو مفرد[44] وذاتيّ لأنّه يخصّ دائمًا شيئًا مفردًا والعلاقة بين **التمثّل غير المحَدَّد مفهوميًّا** لهذا الشيء والعمل المتناغم الممكن لملكاتنا المعرفيّة، ولا يخصّ الخصائص الموضوعية.

---

(43) هـذه الصلة مع ما فوق الحسّي، أي المطلَق، التي تتمّ في دائرة الجميل بواسطة الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة، نجدها بزخمٍ أكبر في مجال التسامي. بالفعل، ما يحقّقه حكم الجمال بالنسبة للمعرفة، يحقّقه حكم التسامي بالنسبة للحكم الأخلاقي، وإن كان ذلك بحسب جهاتٍ مختلفة. لا أتكلّم هنا عن مسألة التسامي، لأنّ تحليل الحكم الجمالي يشير إلى الجمال فقط. هذا طبيعي، لأنّ الغائية دون غايةٍ نوعية، وهي أساسية في هذه النظريّة، لا تلعب دورها إلّا في مجال الجميل.

(44) ما إن ننتقل من الحكم الفردي «هذه الوردة جميلة» إلى الحكم الكوني منطقيًّا «الورود جميلة»، حتّى ننتقل من مجال الأحكام الجمالية إلى مجال الأحكام المنطقيّة، حتّى وإن كان الحكم المنطقي في هذه الحالة مبنيًّا على المقارنة بين عدّة أحكام جماليّة فرديّة. الحكم الجمالي هو بالضرورة فردي، لأنّه يعبّر مباشرةً عن شعورٍ وإن كان هذا الشعور قابلًا للكونيّة. انظر: **نقد مَلَكة الحكم**، ص 59.

بما أنّ الجميل يُختبَر كشعورٍ بالتوافق الذاتي الـذي يحدثه إحساسٌ ما، فإنه يبقى دائمًا مؤسَّسًا على الفردانية الأكثر حميميّة في اللقاء الملموس. ولكن بِقَدْر ما ينشأ عن هذا التمثُّل الحسّي شعورٌ بتناغم الملَكات العقليّة في نوعانيّتها (généricité)، يعتبر كانط أنّه ينتُج عن مبدأ قبْليّ مُؤسَّس على الطبيعة نفسها لهذه الملكات. هو من هذه الناحية قابل للنقل كونيًّا، لأنّه يحمل «معنًى» بالنسبة لأيّ إنسان: «يجب على حالة اللعِب الحرّ هذه لملَكات المعرفة في تمثُّل (يُعطَى من خلاله الشيءُ) أن تنقل نفسها عالميًّا. بالفعل، إنّ المعرفة، كتحديدٍ للشيء، والتي يجب على تمثّلاتٍ معيّنة أن تتوافق معها، (في أيّ موضوعٍ كان)، هي شكل التمثّل الوحيد الذي له قيمة للجميع[45].»

وهكذا فإنّ التناغم الذاتي للملَكات التمثّلية، التي تُختَبَر في الجميل ويعبَّر عنها في الحكم الذوقي، يُظهِر شرط الإمكان الذاتي للحكم المعرفي. ولكي يصبح العالم قابلًا للمعرفة، عليه أوّلًا أن يعني شيئًا ما لفردانية ما بين ـ ذاتيّةٍ بشريّةٍ ما. ولكنّ التناغم الذاتي بين الخيال والذهن، بمعنى التجربة التلقائيّة للتولّد السطحي للعقل، هو أيضًا التجربة الحميمة لمعنى «كلّ موجودٍ» لكلّ كائن إنسانيّ. تستند هذه التجربة على شروطٍ يمكن (افتراضيًّا) أن تنطبق على كلّ ذاتٍ وأن تُعبّر في الوقت نفسه عن الاستقلالية الأكثر حميمية للفرد الذي يختبرها. لو لم تكن هذه «الحالة التمثيليّة التمثلية» (Vorstellungszustand)[46] قابلة للنقل المباشر، لاستحالت كلّ

(45) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 61.

(46) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 126.

معرفةٍ أمبيريقية موضوعيّة، لسبب بسيط جدًّا هو أنّ المعرفة، إذا ما كانت مفهوميّة، تبقى دائمًا معرفة ظواهريّة أيضًا، أي أنّها تستلزم دائمًا وجود تطابق بين المُعطيات في الحدس والنشاط المفهومي الذي يُنظِّم هذه المعطيات الحسّية. يجب أن يكون هذا التطابق عامّةً قابلًا للنقل بوصفه ذاك، أي في أنواعيته، وإلّا لما أمكننا أن نفترض مسبقًا، (كما نفعل) أنّ التحديدات المفهوميّة نفسها الموجودة لدى أفرادٍ مختلفين تتصل بمعطَياتٍ متشابهة: قد تختلف المعطيات الحدسيّة جذريًّا من فردٍ إلى آخَر، (إذا ما استثنينا الكونية الصوريّة للشروط القبْليّة للمكان والزمان) وفي هذه الحالة لا يكون للمعرفة العلميّة إلّا كونية صورية صِرْف، بينما تبقى في الوقت نفسه أنانية جذريًّا في عَلاقتها مع عالم الظواهر.

معنى ذلك بعبارة أخرى أنّ نشاط ترسيميّة (schématisme) المخيلة التي تجعل المعرفة ممكنة بمرورها من الذهن إلى الحساسية، تفترض إمكانيّة توافُق عامّ غير محدّد بين هاتَين المَلكتَين، أي أنها تفترض إمكانيّة ملاقاة أشياء يمكن لبناء المخيّلة الترسيميّ بحسب قواعد الذهن القبْليّة أن يحصل في ما يخصّها. يضمن إذًا وجودُ حسٍّ مشترك (sensus communis) جمالي أن يكون لبَين ـ ذاتيّةِ المفاهيم واقعٌ بين ـ ذاتيّ، يتطابق معها، لكائناتٍ تُحدِّدها هذه المفاهيم: «لكي يمكن نقل معارف، يجب أن يمكن للحالة الذهنيّة، أي لتوافق (Stimmung) الملَكات التمثّليّة لغرض الوصول إلى معرفة بشكلٍ عامّ ـ وبالتحديد تلك النسبة التي تلائم تمثّلًا (يعطينا الشيء)، لكي تصبح معرفة ـ أن تصبح قابلة للنقل عالميًّا. في حال

غاب هذا التوافق، كشرطٍ ذاتي لفعل المعرفة، لا يمكن أن تحصل المعرفة كنتيجة[47].»

نفهم ما يقوله كانط هنا: حتّى لو وضعنا بين قوسَين مصادرة (postulat) الغائيّة دون غاية نوعيّة، يقتضي تحليل كانط للتجربة الجماليّة عـددًا من الأطروحات القويّة تخصّ هذه المصادرة. هل تفسيره هو وحده الممكن؟ تكمن أهم نقطة، كما يبدو لي، في تحليل كانط لتجربة التناغم بين الملَكات الفكريّة. هل نحن مضطرون، إذا اردنا ضمان علانية هذه التجربة، أن نسلّم بوجود بنيَةٍ متعالية قبْلية توازيها؟

باختصار، المسألة تخصّ العَلاقة بين جماليات كانط والجماليات التجريبية. بالفعل، يجهل هيوم (Hume) مثلًا كلّ ما يمكن تسميته تأسيسًا متعاليًا، ويكتفي بإعادة الحكم الجماليّ إلى توافق أمبيريقيّ، تفسّره في الوقت نفسه هويّة «المصنع» الإنسانيّ والثقافة والتربية ـ في الحقل الفنّي الذي، بعكس كانط، يفضّله هيوم ـ: ينتُج معيار الذوق عن «حاسّةٍ قويّة تتّحد مع شعورٍ مرهف، حسّنته التجربة العمليّة، وأضحى كاملًا بفضل المقارنة وخاليًا من كلّ حكم مسبق[48].» تسمح له الإشارة إلى هويّة «مصنع» الإنسان بتفسير عمومية الحكم الذوقي بواسطة الهويّة الأمبيريقية البحت لحساسية الإنسان. ربما كان يَقبل بتحديد كانط للجميل كشعورٍ بتناغم الملَكات. ولكن، وبما أنّه لا يبحث عن أساسٍ متعالٍ لهذه الهويّة، كان يمكن أن يرى فيها واقعةً

(47) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 78.

(48) David Hume, *Les essais esthétiques*, t. II, trad. Renée Bouveresse, Vrin, 1974, pp. 95-96.

أمبيريقية، (بيولوجية) فحسب. وما كان هيوم قد أوجَد مكانًا للـ«غائية دون غايةٍ نوعية» يُفترَض أن تُرجع تجربة الجمال إلى أساسٍ ما فوق حسيّ يعجز الكلام عنه.

ولكن، وإن كان للذوق عند هيوم أساسٌ أنثروبولوجيّ **أمبيريقيّ**، فهو يضيف مباشرةً، كما قلت سابقًا، بأنّه يعتمد بالقَدْر نفسه، إن لم يكن أكثر، على التربية: لا تتساوى كلّ التجارب الجمالية، فذوق الخبراء، المُؤسَّس على المُقارَنة ومعرفة الفنون والمُمارَسة، أصحّ من ذوق رجلٍ غير مثقّف. بمعنى آخَر، الحكم الذوقيّ مُجرَّد حكم **أمبيريقيّ** طبعًا، ولكنّه **حكمٌ مثل** غيره من **الأحكام**، أي أنّه مُحدَّدٌ بمفاهيم. مع ذلك، كان يمكن لهيوم أن يقبل ما يقوله كانط عن كَون مجال الجماليات مجال ثقافة «شعور تعاطفٍ كونيّ» (Teilnehmungsgefühl) يربط البشر بعضهم ببعض وبالطبيعة، وهدفه تطوير «ملَكَة قدرة نقل نفسه بشكلٍ حميم وكونيّ[49].» ولكنّه كان سَيُشدِّد ربما أيضًا على حقيقة كَون هذه الثقافة **الكونية** للشعور **ثقافةً أمبيريقية** كغيرها.

لهذا الاختلاف في شرعنة حكم الذوق نتائج تخصّ وضعه: فجماليات هيوم تعود إلى الإجماع المعياريّ، بينما يعود الحكم الجماليّ عند كانط إلى استقلالية الشعور القابل للكَوْننة. يشدّد مؤلفُ **نقد ملَكة الحكم** مرارًا على استقلالية الحكم الجمالي، حتّى في مجال الفنون الجميلة حيث، وكما سنرى، يعتقد بأنّ الحكم الذوقي بالضرورة غير صافٍ: «إذا قرأ لي شخصٌ قصيدةً كتبها أو أخذني إلى عرضٍ ما لا يتوافق مع ذوقي في النهاية، قد يذكر باتّو (Batteux) إذا أراد أو

---

(49) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 177.

ليسينغ (Lessing) أو نقّادًا ذوقيّين أقدم وأشهر منهما، وكلّ القواعد التي أسّسوها جميعًا لكي يثبِت لي أنّ قصيدته جميلة، وقد تتّفق أيضًا بعض الفقرات التي لا تعجبني بشكلٍ كامل مع قواعد الجمال (كما يعطيها هؤلاء المؤلّفون وكما تُفهم عامّةً)، مع ذلك، أصمُّ أذنَيّ رافضًا الاستماع إلى أيّ تفسيرٍ أو حجةٍ وأعتبر قواعد النقّاد خاطئة، أو على الأقلّ أنّه يجب عدم تطبيقها على هذه الحالة، فلا أسمح لتفسيراتٍ برهانيَةٍ قبلية بتحديد حُكمي، لأنّنا أمام حكم ذوقيّ وليس أمام حكمٍ ذهنيّ أو عقليّ[50].» يقوم هذا اليقين الذي يرافق حكمي الذوقيّ على عدم كونه (وعليّ أن أعتبره على نحو مثاليّ إذا ما أردت أن أقدّمه حكمًا ذوقيًّا خالصًا) حكمي الخاص بل حكم كلّ البشريَّة. طبعًا لا يصل كانط إلى رفض إمكانية تحسين ملَكة الذوق بواسطة العلم والتجربة، ولكنّه يعتبرها قائمة أساسيًّا على تلقائية الحس المشترَك.

تقوم مقاربتا هيوم وكانط على تصوّرات مختلفة جدًّا عن الحكم الجماليّ[51]. يعطي كانط الامتياز للاستقلالية المُؤسَّسة على الشعور

---

(50) نقد مَلَكة الحكم، ص 119.

(51) يعتبر فيري (مرجع مذكور سابقًا، ص 75_87) أنّ ضعف جماليات هيوم (Hume) الأساسي، والجماليات الأمبيريقية عامّةً، يكمن في عدم استطاعتها التشريع لحكم جمالي إلّا من خلال «تناغم مُسبَق» من نوعٍ بيولوجي وبمعايير معتمَدة. من ناحيتي، لستُ واثقًا من استحالة إيجاد أساس أمبيريقيّ للحكم الجمالي، خاصّةً أنّ البديل الكانطيّ نفسه، أي الأساس المتعالي، يلقى العديد من المشكلات. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ كانط نفسه، في نظريّته عن العبقريّة، يستخدم مثل ذلك التناغم المُسبق، بما أنّه يعتقد أنّ الرابط بين المعلّم والتلميذ ينتج عن كون الطبعية قد أعطت التلميذ «نسبةً مماثلة من الملَكات» الموجودة عند المعلّم. (انظر: **نقد مَلَكة الحكم**، ص 47).

الحميم، بينما يعطيه هيوم للطابع المعياريّ المُؤسَّس على الثقافة الفكرية. بشكلٍ مماثل، يعطي الأوّل الامتياز للجميل الطبيعيّ والثاني للجميل المصنوع. يتعلّق تفضيل كانط للجميل الطبيعيّ مباشرةً بدعوى الغائيّة دون غاية نوعيّة، وهي مقبولة أكثر في هذا المجال منها في مجال الفن: يبقى أساس جماليّاته روسّو (Rousseau) لتفضيله الجميل الطبيعيّ ولتشديده على تلقائية الحكم الجماليّ واستقلاليته. وبالفعل وبما أنّ كانط يرفض التسليم بإمكانية تضمّن الحكم الذوقيّ، على الأقلّ في صيغته النموذجية، تحديداتٍ مفاهيمية، فإنه يلقى صعوباتٍ إذا رَغِبَ في مدّ نظريّته لكي تشمل حقل الفنون.

تتضح بعض المشاكل التي تلقاها محاولة إقامة الحكم الجماليّ على أساسٍ متعالٍ عندما نلاحظ غموض الدَّوْر الذي يعطيه كانط للحس المشترَك. عندما يجعل كانط من الجماليات مركز التواصل البشري المباشِر والوحيد القادر على ضمان قابلية نقل المعارف البشرية، يبدو أنّ عليه اعتبار الحس المشترَك الجمالي مبدأً **تأسيسيًا**. وفعلًا، إذا وجب على الحكم الجمالي أن يكون أساس الحكم المعرفي والحكم الأخلاقي، فعلى مبدئه أن يملك دورًا تأسيسيًا، إذ يتعذّر، كما أرى، لشرط الإمكان أن يكون مثالًا مصادَرًا. ولكن هذا التحديد لوضع الحس المشترَك غير مقبول، لأنّه يعود في الحقيقة إلى تدمير المفهوم الكانطي للحكم الجماليّ. وبالفعل، إذا كان الحس المشترَك مبدأً تأسيسيًا، يستحيل الاحتفاظ بالطابع **الإلزاميّ** (obligationnel) للكونية ولضرورة الحكم الجمالي. لا تلقى الجماليات التجريبية هذه المشكلة، فبالرغم من اعتبارها الحس

المشترَك مقدرة طبيعية، فهي لا تمنحه دورًا تأسيسيًّا في ما يخصّ المعرفة. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الجماليات التجريبية قابلة للتحسين بالممارسة فلا تتعلّق إذًا بأي قواعد تأسيسية لا تتغيّر. أمّا عند كانط، وإذا ما كان على المجال الجمالي أن يحافظ على خصوصيته بالنسبة إلى مجال الإدراك، يجب أن يكون الحس المشترَك مبدأً **منظّمًا** فحسب، وإلّا أصبح الحكم الجمالي **مُطلَقًا**، مثل الحكم الإدراكيّ. في القسم 22 نرى أنّ كانط واعٍ كلّ الوعي بهذين الخيارَين: «هذا المعيار غير المحدَّد لحسّ مشترَك هو مفترَضٌ بالفعل من قِبَلِنا، كما يثبته ادعاؤنا بأنّه يمكننا إصدار أحكام ذوقية. هل يوجد في الحقيقة هذا الحس المشترك **كمبدأ تأسيسيّ** لإمكان التجربة، أم أنّ هناك مبدأ عقليًّا أرفع منه يفرض علينا، **كمبدأ منظِّم**، أن نُنتج في أنفسنا أوّلًا حسًّا مشترَكًا لغاياتٍ أرفع؟ هل يكون الذوق بذلك إذًا **مَلَكة أصلية وطبيعية** أم هو فقط مثال **مَلَكة لم تُستحصَل بعد ومصطنَعة** (künstliche)...؟»[52] الخيار الثاني وحده يسمح بالحفاظ على الخصوصية الإلزامية البحت للحكم الجمالي كما يُحلِّله كانط في مكانٍ آخر. ولكن في هذه الحالة طبعًا لا يمكن للحس المشترَك أن يعمل بوصفه **شرط الإمكان** الذاتي لقابلية الحكم الإدراكي للنقل. إنّ ما تكسبه الجماليات من استقلالية تخسره في ما يخص القدرة التأسيسية[53]. علينا أن نضيف أيضًا بأنّ هذه الاستقلالية قد لا تدوم

(52) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 80.

(53) لتحليل جيّد لهذه المشكلة، انظر:

Antony Savile, *Aesthetic Reconstructions*, Basil Blackwell, Oxford, 1987, pp. 152-160.

طويلًا، لأنّه عند قراءة ما اقتبسناه، يبدو من المفترَض أن يُنتَج الحس المشترَك «لغاياتٍ أرفع.» بعكس ما يجري عند هيوم، حيث لا يَعِد تحسين الحكم الجمالي في النهاية إلّا بتحقيق أقصى قَدْر من المتعة الجمالية، وتشير هذه المتعة عند كانط نحو بُعْدٍ آخَر ليس في الحقيقة جماليًّا، بل يندرج في بعدٍ إيطيقيّ اجتماعي.

نجد تردّدًا مماثلًا في مجال الإشكالية الفنّية، حيث يتأرجح كانط دون توقّف بين نظريّة العبقَرية ونظريّة الذوق، بين يوتوبيا الإبداع «الطبيعيّ» و«التلقائيّ» والقبول بالفن كواقعة ثقافية. ولهذه النزعة الروسويّة لدى كانط وطوباويته الجمالية صلة بولادة نظرية الفن التأمّليّة.

الجميل الطبيعي والجميل المصنوع: منزلة الفنون الجميلة

تتّضح تمامًا صلة الجماليات الكانطيّة بأنثروبولوجيا متعالية أكثر منها بنظرية في الفنّ عندما نعرف تفضيلها للجميل الطبيعيّ على الجميل المصنوع.

ابتداءً من التحديد الاسميّ للذوق الذي يفتتح «تحليل مَلَكَة الحُكم الجمالية» (Analytique de la faculté de juger esthétique) نجد علامةً تدلّ على عدم قابلية الجميل الطبيعيّ للاختزال في الفنون الجميلة: «تحديد الذوق الذي يُشكِّل نقطة الانطلاق هو التالي: مَلَكَة الحكم على الجميل. وعلى تحليل الأحكام الذوقيّة أن يستخرج ما هو ضروريّ لكي يُقال عن شيءٍ ما

(Gegenstand) إنّه جميل[54].» ليست صدفة أن يتحدّث كانط عن شيء وليس عن عمل، فالجميل ليس مسنَدَ (prédicat) عملٍ فنّي ما وليس، بشكلٍ عامّ، مسند صنفٍ مُعيَّن من الأشياء، بل هو مسندُ «الشيئيّة» التمثلية بنفسها (التي لم يُعيَّن طابعها الطبيعيّ أو المصنوع). لا يمكننا أن نعرف سلفًا إلى أيّ صنفٍ من الأشياء ينتمي الشيء الجميل، فالجميل، كما نعلم، يعود إلى لقاء احتماليّ بحت. يرتبط غياب التحديد الشيئي بالأطروحة القائلة بعدم وجود عمليّة تسمح بتحويل المسانيد الجمالية إلى خصائص شيئيّة توصَف مفهوميًا، (فالجميل لا يرجع إلى الدائرة المنطقية للشيء). إذ أستعير كلمةً استعملتها أعلاه، أقول بأنّ الشيء الجميل ليس بالضبط **الشيء** المُمثَّل بل الشيء الباقي في **الحالة التمثلية** (Vorstellungszustand)، التي تُشكِّل موضوع العملية التفكيرية الذاتية، المتجرّدة وغير المحدودة. لا يهدف إذًا التشديد على الطابع غير المُغرِض للاكتفاء الجماليّ إلى إنشاء مرجعٍ ذاتيّ (autotélie) للعمل الفنّي، (كما حصل عند شيلر Schiller وفي الرومانسية). فهو لا يؤدّي حتّى إلى تحديد مجالٍ أنطولوجيّ لأشياء مُعيَّنة هي الأشياء الجميلة (الواقعية الجماليّة). بل هو يصلح بالأخص للتمييز بين **الصلة** الجمالية وغيرها من الصلات مع العالم، فيمكن للشيء نفسه أن يُولِّد مواقف مختلفة بحسب اتّجاه مَلَكات الإنسان. على الشيء طبعًا أن يلبي شروطًا مُعيَّنة لكي يمكنه أن يؤدّي وظيفة الشيء الجميل. ولكن بما أنّ هذه الشروط غير مُحدَّدة مفهوميًا، فهي لا تسمح لنا بتحديد صنفٍ من الأشياء مبنيّ

(54) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 49، هامش 1.

على سِماتٍ تمييزية. كلّ ما يمكننا قوله هو أنّه في حال أعجبَ الشيءُ أحدًا، فهو يلبّي الشروط اللازمة، وهي، كما نعرف، شروط التناغم الذاتي المحتمل: «لا يمكننا أن نحدّد قبْليًا أيَّ شيءٍ يناسب الذوق أو لا يناسبه، علينا أن نختبر ذلك[55].»

نجد شهادةً تظهر بوضوحٍ الفكرة «غير المحدِّدة» (indéterministe) للشيء الجميل في فقرةٍ مُخصَّصة لتقسيم الفنون وبالتحديد لفنّ الرسم. بالنسبة إلى كانط، ينتمي فنّ الحدائق إلى الرسم. كانت هذه الأطروحة رائجة في ذلك الوقت. ولكنّ تبريرها يلفت النظر: إذا أمكن اعتبار فنّ الحدائق من الفنون التصويريّة فذلك لأنّ الرسم لا يقتصر على تمثيل الطبيعة (الرسم المُحاكي)؛ بل إنّ كلّ ترتيبٍ مرئي جميلٍ ينتمي إلى الرسم. وكما في اللوحة الفنيّة بالمعنى الدقيق للكلمة، فإنّ العين وحدها تجد ترتيبًا لأشياءَ ماديّة. لذلك فهو يرتبط بشكلٍ عام بالفن التصويري: «سوف أضع أيضًا تحت عنوان الرسم بالمعنى العامّ تجميل الشقَق بالسجاجيد والزينة وكلّ أثاثٍ وُضع فقط ليُرى؛ وينطبق ذلك أيضًا على فن اللبس بذوق (الخواتم وعلب التبغ إلخ...). إنّ بلاط أزهارٍ مختلفة، أو صالة ترتدي زينة من كلّ الأنواع (بما في ذلك زينة النساء) تُشكّل حقًّا في ألق حفلةٍ ما لوحةً، وهي كما في اللوحات بمعناها الحقيقيّ (التي لا تهدف إلى تعليم التاريخ أو العلوم الطبيعية)، موجودة فقط لكي يراها الناس ولكي تُعزِّز المخيّلة في لعبها الحرّ مع الأفكار وتشغَل دونما غايةٍ نهائية معيَّنة مَلكَةَ الحكم الجمالية. يمكن لصناعة كلّ

(55) نقد مَلَكة الحكم، ص 38.

هذه الزينة أن تختلف كثيرًا من وجهة النظر الميكانيكية وأن تعود إلى فنّانين مختلفين تمامًا؛ ولكنّ الحكم الذوقيّ على ما هو جميلٌ في هذا الفن يكون دائمًا مُحدَّدًا بشكلٍ مماثل، إذ لا يحكم إلّا على الصوَر (دون الاهتمام بأي غايةٍ)، كما تظهر أمام العيون، إمّا مُفردة أو مُركَّبة، بحسب تأثيرها في المخيّلة[56].»

يسلّم كانط، كما نرى في هذا النص، بأنّ من وجهة نظر القصديّة الخلّاقة، ليس هناك من وَحدَةٍ في سهرةٍ اجتماعية، وبأنّ الأعمال التي نجدها فيها تعود إلى الفنون الميكانيكيّة وليس إلى الفنون الجميلة. مع ذلك، يُدرج اللوحة الحيَّة التي تشكلها سهرة كهذه في نطاق الرسم، لسببٍ بسيطٍ، هو أنّ الحكم الإجماليّ الذي يصدره الهاوي على التنظيم الشكليّ للحقل الإدراكيّ الذي يجده أمامه «هو دائمًا مُحدَّد على نحو مماثل»، أي إنه يقوم على المتعة البسيطة المتجرّدة التي يثيرها فيه تأمل هذه اللوحة الحيّة. نرى مرّةً أخرى أنّ المسنَد الجماليّ يرجع بالأخصّ إلى موقفٍ متلقٍّ، ولذلك ليس هناك من اختلافٍ في الماهية بين عملٍ فنّي وتنظيم مرئي مُركَّب، أو، يمكننا أن نضيف أيضًا، بينه وبين منظرٍ طبيعيّ. في ما يخصّ التنظيم المرئيّ المُركَّب الذي تُشكِّله سهرةٌ اجتماعية، هناك الكثير من المُصادَفات، لأنّ النتيجة الصوريّة الإجمالية التي تعطيها صالةٌ مزيّنة وحيّة بفضل تنقّلات الناس ومجموعاتهم هي بالضرورة متغيّرة وتتألّف من سلسلةٍ من المناظر العابرة التي يجد فيها الهاوي لذّته المُتجرِّدة.

(56) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 151 - 152.

من الخطأ الاعتقاد بأنّ قلّة اهتمام كانط بالفنون الجميلة تعود فقط إلى اهتمامه **بالإضافة** الجمالية وأنّ الاختلافات المقوليّة بين **الأشياء** الجميلة لا تسترعي انتباهه. هذا صحيحٌ بالأحرى في ما يخصّ لحظة بداية تحليله. ولكنّه يؤكّد بسرعةٍ أنّ نوع الأشياء **مهمٌّ** جدًّا، ويُعلِمُنا بالفعل بأنّ الإضافة الجماليّة لا تقوم بحريّةٍ كاملة إلّا في ما يخصّ **الأشياء** الطبيعيّة. من هنا انتقاص قيمة الجميل المصنوع عند كانط، والذي، من المهم أن نلاحظ ذلك، يجيب عنه ميل هيغل المناقض تمامًا لانتقاص قيمة الجميل الطبيعي.

يدافع كانط عن فكرته بتعليلين يبدوان، في الظاهر على الأقلّ متناقضَين. فمن ناحية، إنّ الجميل المصنوع أقلّ مركزية جماليًّا من الجميل الطبيعيّ، لأنّه لا يؤدّي أبدًا إلى حكم جماليٍّ **صرف**؛ وهو من ناحيةٍ أخرى، لا يوصَى به كثيرًا لأنّه لا ترافقه أيّ فائدة أخلاقية مباشرة.

يأتي الانتقاص الأوّل من تحديد الحكم الجماليّ وموضوعه: يشرعن الحكمُ الجماليّ كونيًّا التجربةَ الحميمة لعلاقة التناغم بين ملكاتنا المعرفيّة كما «نختبرها» أمام شيءٍ ندركه في إظهاره لغائيّةٍ دون غايةٍ نوعيّة. ولكن، بِحَسَب كانط، تكون هذه اللذّة أمام شيءٍ طبيعيّ **أقوى وأصفى** منها أمام شيء مصنوع.

لماذا تكون اللذّة أقوى؟ كلّ عملٍ بشريّ، حِرَفيًّا كان أو من أعمال الفنون الجميلة، يشير إلى قصدٍ (Absicht) مُعيَّن. وبالتالي، إذا ما اختبرنا غائيةً ما في عملٍ فنّي، تكون تجربتنا مطابقة لتوقّعاتنا، لأنّنا نعرف أنّنا أمام شيءٍ يخدم غايةً نوعيّة، هي التي وجّهت صانعه. العكس يحصل عندما نختبر هذه الغائيّة في شيءٍ طبيعي،

حيث نجد مفاجأةً إيجابية: لا شيء يسمح لنا بتوقّع هذه الغائيّة في الطبيعة، والمبادئ التي تحكم معرفة الطبيعة تمنعنا منعًا باتًّا، كما رأينا، من افتراض وجود قصدٍ نهائيّ فعليّ لها. وبالتالي، فإنّ اللذّة التي تأتي من الجميل الطبيعي أقوى بكثير من تلك التي تنتُج عن الجميل المصنوع.

لماذا تكون هذه اللذّة أصفى؟ يمنعنا ذهننا من إخضاع الشيء الطبيعي لعلّةٍ غائيّة، ويُحظّر بالتالي كلّ استعمالٍ محدِّدٍ لِمَلَكَة الحكم في هذا المجال. ولكن عندما نلتقي بغائيّةٍ دون غايةٍ نوعيّة، تبقى هذه التجربة صافية على نحو أيسر؛ فبسبب هذا المنع لا نميل إلى إخضاعها لتحديدٍ مفاهيمي. وبالمقابل، في مجال المنتجات التقنية العمليّ أي مجال المنتجات البشريّة، فإنّ الوضع معاكس، إذ نعتبر عفويًّا أنّ منتجات الإنسان تتوافق مع الغائيات النوعيّة للحِرفيّ أو الفنّان، أي إنّنا نعتبرها محدّدة بواسطة قواعد قابلة للمَفهَمة. لهذا السبب، عندما نجد أنفسنا أمام نتاجٍ للفنون الجميلة نميل إلى استعمال حكم معرفيّ (محدّدٍ أو غائيّ) بدلًا من حكم جماليٍّ بحت، أي إنّنا نَميل عندها إلى ربط الشيء بعلّةٍ قصديّةً والحكم عليه بِحَسَب توافقه مع غايته النوعيّة. علمًا بأنّ كانط (على الأقلّ في هذه المحطّة من فكره) لا يعتبر طريقة التفكير هذه حتمية وحسب بل أيضًا شرعيّة تمامًا في مجال المصطَنَعات (artefacta) البشريّة. لا يمنع ذلك أن تتعارض مع إمكانيّة حكمٍ جماليّ صِرْف، أي دون إشارةٍ إلى غائيّةٍ محدّدة.

يمكننا أيضًا التعامل مع هذه المسألة من منظورٍ آخر: تعتمد كلّ غايةٍ على مصلحة، بمعنى أنّ كلّ مُنتَج يعود إلى الـ Begehrungsvermögen، أي مَلَكَة الرغبة عند الشخص الذي يخلقها. وسواء تحدّدت مَلَكَة الرغبة **قبْليًّا**، (بواسطة قانونٍ عمليّ) أو **بعْديًّا**، (بواسطة مسلّماتٍ أمبيريقية تقنية ـ عمليّة) في كلتا الحالتَين فإنّ معرفتنا بأنّها في أساس وجود العمل ـ فالعمل موجود لأنّ شخصًا ما أراد وجوده ـ تُهدِّد بإفساد صفاء حكمنا الجماليّ عليها، إذ نميل عندها إلى ربط غائيّته الصوريّة بمَلَكة الرغبة هذه نفسها، فنخلط بين مسألة أساس وجود الشيء ومسألة جودته الجماليّة.

يقرّ كانط بإمكانيّة الردّ عليه بالقول بوجود أشياء غَرضُها غاية تقنية ـ عمليّة، وأننا مع ذلك ملزمون بفهمها كغائياتٍ دون غايةٍ نوعيّة، لأنّنا، بكلّ بساطة، نجهل غايتها النوعيّة. يحصل ذلك عندما نقع على أداةٍ من حجر لا نعرف استعمالها، تعود إلى العصر الحجري القديم. ألا نختبر في هذه الحالة غائيّة دون غاية نوعيّة، هي مع ذلك لا تثير لذّةً جماليّة، على الأقل بمعنى كانط؟ يجب الاستنتاج من ذلك أنّ الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة **ليست** مطابقة للجمال. مع ذلك، يعتبر كانط أنّه لا قيمة لهذا الاعتراض، لأنّ «اعتبارها [هذه الأدوات] منتجات فنيّة (Kunstwerk) يكفي لإجبارنا على التسليم بأنّنا نربط شكلها بقصديةٍ ما وبهدفٍ معيَّن، ممّا يفسر غياب أي ارتياح فوريّ لرؤيتها. يختلف الوضع في حالة رؤيتنا زهرةً كالزنبق مثلًا، فنحن نعتبرها جميلة لأنّنا نربط إدراكنا إيّاها بغائيّةٍ نحكم،

على طريقتنا، بأنّها لا ترتبط بأي غاية[57].» بمعنى آخَر، في حالة الشيء العائد إلى ما قبل التاريخ، لا نختبر غائيّة دون غاية نوعيّة، بل نضع غاية نوعيّة ونجهل بكلّ بساطةِ هذه الغاية. وبالتالي ليست المسألة معرفة ما إذا كنّا قادرين على ربط الشيء بقصديّة معيّنة، بل معرفة طَرْحنا هذه القصديّة. نعرف، من ناحيةٍ أخرى، أنّنا لا نفعل ذلك في ما يخصّ الأشياء في الطبيعة، ولهذا السبب عندما تظهر لها غائيّة فهي دون غايةٍ نوعيّة، وتُؤدّي إلى تجربةٍ جماليّة صافية. ولكنّنا نفعل ذلك في ما يخصّ مصطنَعات الإنسان، وما إن نعرف أنّنا أمام شيءٍ من هذا النوع، حتّى نطرح غايةً نوعيّة، (قد نكون أو لا نكون قادرين على تحديدها)، ونحن لهذا السبب خارج التجربة الجماليّة الصِّرْف.

الحُجّة المهمّة الثانية التي يقدّمها كانط للدفاع عن المِيزة التي يخصّ بها الجميل الطبيعيّ هي أنّه يولّد دائمًا فائدة أخلاقيّة. بالفعل، يعتقد مؤلّف **نقد ملَكَة الحكم** أنّ تأمّل الجميل الطبيعيّ يعيدنا دائمًا إلى ما فوق الحسّ، أي إلى مملكة الغايات كفكرةٍ عمليّة: «أقرّ بأنّ الاهتمام النسبيّ بجماليّات الفنّ، (التي أشمل فيها أيضًا الاستعمال الاصطناعي لجماليات الطبيعة لغاية التبرّج أي للزهْو)، لا تبرهن مطلقًا على وجود تفكيرٍ يتعلّق بالخَير الأخلاقيّ أو حتّى بتفكيرٍ يميل نحوه. ولكنّني أؤكّد أنّ الاهتمام المباشر بالجمال الطبيعي، (وليس فقط امتلاك ذوقٍ يسمح بالحكم عليه) هو دائمًا

(57) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 76.

علامة نفسٍ خيّرة [...]. من يتأمّل في عزلته، (ودون أن يريد نقل ملاحظاته إلى الآخرين)، صورة جميلة لزهرةٍ بريّة أو عصفورٍ أو حشرةٍ، إلخ، لكي يبدي إعجابه بها ويحبّها، من يحزن لغيابها من الطبيعة عامّةً، ومن لا يجد في ذلك أيّ فائدةٍ لنفسه، يجد بالأحرى خسارةً، يجد لجمال الطبيعة فائدةً مباشرَة وفي الحقيقة فائدة فكريّة. ذلك لأنّ نتاج (الطبيعة) لا يعجبه فقط لصورته بل أيضًا لوجوده، دون تَدخُّل أيّ جاذبيّةٍ حسّية ودون ربطه له بغايةٍ ما. [...] إنّ امتياز الجمال الطبيعيّ هذا على جمال الفنّ (ولو أنّ الأخير ينجح أكثر في ما يخصّ الصورة) لاستطاعته وحده إثارة اهتمام مباشِر، يتوافق مع طريقة التفكير المستنيرة والجدّية لكلّ من نمّى شعوره الأخلاقي[58].»

هناك إذًا اختلافٌ كبير بين تأمّل الجميل الطبيعيّ، الذي يعرَّف كتأمُّل منعزل يرتبط مباشرةً بفائدة للعقل، وتأمُّل الجميل المصنوع، الذي يرتبط بالحياة الاجتماعيّة، بما في ذلك الزهْو. وبعكس الجميل المصنوع، الذي يعود إلى الذوق فقط (ولكن إلى حكم ذوقيّ نادرًا ما يكون صِرْفًا، لأنّه يختلط مع اعتباراتٍ قصدية)، لا يؤدّي الجميل الطبيعيّ إلى حكم ذوقيّ فقط (وهو صِرْفٌ لأنّه لا يرتبط بأي فكرة نهائيّةٍ نوعيّة)، بل أيضًا، وفي مفارقة، إلى حكم عَمَليّ، لأنّني أجد فائدةً لوجود الشيء. هذا الحكم العمَلي هو أيضًا صافٍ، لأنّه لا يرتبط بأيّ جاذبيّةٍ حسّية أو غايةٍ ذاتيّة، فهو يحكم على التوافق (الاحتماليّ) البحت بين الشيء الطبيعيّ والفائدة ما فوق الحسّية.

(58) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 131 ـ 133.

فالعقل يريد مباشرةً رؤيـة المُثل تتحقّق في العالم الحسّي: كلّ تجربةٍ لصورةٍ نهائيّة، وإن كانت غير محدَّدة، هي أثَر في الطبيعة لمثال العلّيّة ما فوق الحسّية التي يفترضها العقل. ترتبط إذًا الميزة الأخلاقيّة المعطاة للجميل الطبيعيّ بصفاء تجربة الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة. يظهر ذلك مرّةً ثانية أنّ أطروحة الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة تذهب أبعد من الإشكاليّة الجماليّة، فبدلًا من ضمانها استقلاليّة الأخيرة، تُخضعُها لغائيّةٍ عمليّة. نلاحظ أيضًا أنّ كانط يحطّ هنا بكلّ وضوحٍ من قيمة النزعة الشكلانية، مع أنّها في أسـاس تحديده للحكم الجماليّ: قد يفوق الجميلُ المصنوع الجميلَ الطبيعيّ في الصورة المُقدَّمَة، ولكن علينا أن نُفضِّل الجميل الطبيعيّ للفائدة الأخلاقيّة المرتبطة به.

لا يجد كانط تناقضًا بين الفكرة القائلة بأنّ الحكم الذوقيّ المطبَّق على الجميل الطبيعيّ هو بامتياز حكمٌ جماليّ صِرْف، وتلك القائلة بأنّه يرتبط مباشرةً بفائدة ما فوق حسّية. يبقى الحكمان مستقلّيْن بالرغم من ارتباطهما: يبقى الحكم الذوقيّ على الجميل الطبيعيّ صافيًا لأنّ الفكر الأخلاقيّ يلتحق به دون أن يختلطا أبدًا. يستدعي الحكم الجماليّ على الجميل الطبيعيّ حكمًا ثانيًا، نوعًا ما، على الحكم الجماليّ نفسه ويربط الغائيّة دون غاية، التي تُؤسِّس هذا الأخير، بغايةٍ ما فوق حسيّة ممكنة. في المقابل، يبدو أنّ العمل الفنّي، في عينيّته، يستلزم فكرة الغاية: تسبق هذه الفكرة الحكم الذوقيّ، ممّا يجبرنا، إذا كان على هذا الأخير أن يكون صافيًا، أن نقوم بالمهمّة العكسيّة التي تتمثل في نسيان وجود مُنتَج قصديّ أمامنا، أي مُنتَج

«يتّجه بشكلٍ مرئي نحو إشباعِنا.» ليس من الممكن لحكم جماليّ أن يكون صافيًا أمام عملٍ بشريّ، إلّا إذا أمكن للقصديّة أن تبقى غير مرئيّة. سنرى لاحقًا أنّ هذه هي حالة العمل الإبداعي، ولكنّه استثنائي ولا يشكّل القاعدة العامّة. وبالنتيجة، بينما الحكم على الجميل الطبيعيّ هو حكمٌ ذوقيّ صافٍ (يعتمد على شعور غائيّةٍ دون غاية) ومرتبطٌ بفائدةٍ ما فوق حسّية، فإنّ الحكم على الجميل المصنوع هو، بعكسه، دائمًا تقريبًا حكمٌ ذوقيّ مطبّق، أي مختلطٌ باعتبارات كماليةٍ شكلية تنصاع لغايةٍ نوعيّة.

لا يهمّ رأيُنا في قرار كانط تفضيل الجميل الطبيعيّ لامتداداته الأخلاقيّة، فلا علاقة لذلك بوجهة النظر الجمالية البحت، لأنّ تحليل الحكم الجماليّ وصل إلى غايته دون أيّ إشارةٍ إلى وظيفةٍ أخلاقيّة. لقد هاجم بعضهم كانط أو مدَحوه، بِحَسَب العصور التي كانوا فيها، لجعله المتعة الجمالية تؤدّي إلى وظيفةٍ أخلاقيّة. وفي الحقيقة، ما إن تضاف النزعة الأخلاقيّة إلى التحليل الجماليّ بمعناه الدقيق وهو يستقلّ عنه منطقيًا، حتّى نصبح غير مرغمين على أخذه بالاعتبار في تقويم النظريّة الجماليّة الفعليّة.

التمييز الذي أوردناه أعلاه بين الحكم الذوقيّ الصافي والحكم الذوقيّ المطبّق يرتبط كثيرًا بثنائية الجمال الحُرّ (pulchritudo vaga) والجمال الملازم (pulchritudo adhaerens). يفترض الجمال الملازم دائمًا مفهومًا يقول ما على الشيء أن يكون ويتصوّر كماليّة الشيء بِحَسَب هذا المفهوم. هو بالتالي يُدخِل تحديداتٍ مفهوميّة ولا يؤدّي إلى حكمٍ ذوقيٍّ صافٍ: «في تقويم جمالٍ حرّ (بِحَسَب الشكل

فقط) يكون الحكم صِرْفًا. لا نفترض مفهوم غايةٍ ما تخدمها عناصر الشيء المُعطَى، وأنّ على هذا المفهوم أن يمثّلها بطريقةٍ لا يمكن فيها لحرّية المخيّلة، (بهذه الغاية)، والتي تلعب نوعًا ما دورًا في تأمُّل الشكل، إلا أن تكون محدودة بالضرورة. ولكنّ جمال الإنسان [...]، جمال حصانٍ أو مبنًى ما (كنيسة، قصر، مستودع أو بيت صغير) يفترض مفهوم غاية يُحدِّد ما على الشيء أن يكون، وبالتالي مفهوم كماليّته. يتعلق الأمر إذًا بجمال ملازم. ومثلما كانت صلة الملائم (أي الإحساس) بالجمال، التي لا تخصّ حقيقةً إلّا الصورة، عائقًا لصفاء الحكم الذوقيّ، كذلك فإنّ صلة الخير بالجمال (صلة الذي يُعتَبَر بفعله التنوّع جيّدًا للشيء بنفسه، بِحَسَب غايته) تضرّ بصفاء الجمال[59].»

يجب تحليل هذا النص بشكلٍ أكثر دقّة، لأنّه يشهد على صعوبة مُتكرِّرة في جماليات كانط. لقد اعتبرتُ ضمنيًّا حتّى الآن أنّ فكرة الغاية النوعيّة ترتبط بكلّ أعمال الإنسان، وكانط نفسه يدافع مرّاتٍ عدّة عن هذا التصوّر. ولكنّ النصّ أعلاه يجبرنا، في ما يبدو، على أن نعيد النظر بهذه الفكرة.

من ناحية أولى، لا تخصّ أمثلة الغائية النوعيّة المنتجات المصنوعة فقط، بل الكائنات الحية أيضًا، كالإنسان والحصان. ولكن من الخطأ الاعتقاد بأنّ هذا التعديل النظري ينطبق على كلّ كائن حي، أي إنّه يجب استثناء الكائنات الحيّة من الجميل الطبيعي بمعناه

(59) **نقد ملكة الحكم**، ص 71.

الأوّلي. بالفعل، في الفقرة السابقة للنص نقرأ ما يلي: «الكثير من الطيور، (مثل الببغاء والطنّان وطائر الجنّة) وعددٌ كبير من الحيوانات القشرية البحرية جميلةٌ بنفسها ولا ترتبط بواسطة مفاهيم بأيّ شيءٍ مُعيَّن في ما يخص غايتها، بل تثير الإعجاب لذاتها وبشكلٍ حُر[60].» وبالتالي، علينا أن نميّز في داخل عالم الطبيعة بين الجمال الحرّ والجمال الملازم، أي الجمال الذي تحدّده غاية ما: تؤدي ملاءمة بُنية الحصان للجرّ والتنقّل إلى جمال ملازم، بينما يشكّل ريش العصافير الغريبة وأشكال بعض الحيوانات القشرية البحرية جمالًا حرًّا، لأنها، بحسب كانط، لا تتبع أي غايةٍ نوعيّة. يمكننا بالطبع أن نتساءل عن أساس هذا التمييز، فكانط يذكر أشكال الإنسان والحصان والأعمال المعمارية معًا، فيزيل الوضوح عن الحدود الفاصلة بين الأشياء الطبيعية غير الخاضعة لأي تفسير غائي، والأشياء المصنوعة التي ينتجها الإنسان لغايةٍ ما.

تتعقد هذه الحالة أكثر لوجود جمالٍ حُرّ في بعض منتجات عمل الإنسان: «فالرسوم على الطريقة اليونانية، زخارف إطارات الصور أو ورق الجدران، إلخ...، لا تعني بنفسها شيئًا، لا تمثّل شيئًا أو نتاجًا يخضع لمفهوم مُعيَّن، ولكنّ جمالها حُرّ. يمكننا أيضًا أن ندرج في هذا النوع كلّ ما يسَمّى بالموسيقى المُرتَجَلة، (دون موضوع) وحتّى كلّ موسيقى دون نَصّ[61].» وعندما قابلنا بين الجمال الحُرّ

(60) المرجع نفسه.

(61) المرجع نفسه. كانط غير واضح بالنسبة لموضوع الموسيقى. إذا كانت الموسيقى مثالًا من الجمال الحر، فهي تقع بالتأكيد في مجال الحكم

والمعمار، استنتجنا أنّ المعمار غير قابل لحكم جماليّ صافٍ لأنّه يحتوي على بعدٍ وظيفيّ. ولكن يبدو أنّ الرسومَ الهندسية والتزيينيّة، والموسيقى المرتجَلة والموسيقى دون نصّ تُدخِل عنصرَ عدم صفاءٍ ثانيًا، هو الصلة التمثّلية. ما الذي يقابل الرسوم على الطريقة اليونانية والزخارف التي لا «تُمثِّل» شيئًا، إن لم يكن الرسم التمثّلي؟ ما الذي يقابل الموسيقى دون نصّ، إن لم تكن الموسيقى «مع نصّ»، أي

الذوقي المحض. ولكنّنا نجد كانط مرارًا في **نقد مَلكة الحكم** يتردّد في ما يخصّ وضعيّة الموسيقى بين اعتبارها تنتمي إلى فنّ الجميل أو إلى فن الملاءمة فقط. هل هي لعب **جميل** للأحاسيس أو مُجرَّد لعب للأحاسيس **الملائمة**؟ وضعها غير الواضح هو مثل وضع الألوان: «لا يمكننا [...] أن نقول بشكلٍ أكيد ما إذا كان لونٌ أو نبرة (صوت)، إحساسًا ملائمًا فقط أم لعبًا جميلًا للأحاسيس يؤدّي إلى إشباع يخصّ الصورة في فعل الحكم الجمالي» (**نقد مَلكة الحكم**، ص 152). في ما يخصّ الموسيقى، يبدو أنّ الجواب يتعلّق بالأهميّة التي نعيرها للنسب الرياضيّة في اللّذة التي تثيرها الموسيقى. ولكنّ كتاب **الأنثروبولوجيا** (*Anthropologie*) (1798) يدافع عن موقفٍ أكثر حدّة، بما أنّ التقليل من قيمة الموسيقى موجودٌ بكلّ وضوح فيه: «[...] هذه الأخيرة [الموسيقى] هي فنٌّ جميل وليس فنًّا ملائمًا فحسب، لأنّها تصلح أن تكون محملًا (vehikel) للشعر» (*Werke* X, p. 575). بمعنى آخَر، إنّ موسيقى الالات من دون نص لا تنتمي إلى الفنون الجميلة بل إلى الفنون الملائمة. بالطبع بما أنّها لا تمثّل شيئًا، فهي «محض» بمعنى أنّها لا تشير إلى غايةٍ قصدية، ولكنّ الحكم الجمالي الذي يخصّها لا يمكن إلّا أن يكون غير محض، أي أنّه أمبيريقيّ، بما أنّها ليست سوى فنٍّ ملائم. ولكن لا يمكننا أن نطابق بين الجمال الحرّ بنفسه والحكم الجمالي الأمبيريقيّ، فبالعكس، الحكم الجمالي المحض، بمعنى الحكم غير المحدَّد من قِبَل قصدٍ نهائيّ مُعيَّن، غير ممكن خارج نطاقها. من ناحية أخرى يجب على كلّ حكم جمالي محض أن يكون في الوقت نفسه غير مُحدَّد من قبَل إحساس أمبيريقيّ ذاتي وغير راضخ لشرعيّة مفهوم ما. ولا يمكن إلا أن نتبيّن من جديد غموض فكرة «الحكم الجمالي المحض» عند كانط.

الأعمال التي تحتوي على جزءٍ لغويّ تمَثُّلي؟ مع ذلك، حتى وإن لم تكن الرسوم الهندسية والزخارف، كما المقطوعات الموسيقية «الصافية»، تمَثُّلية فهي تتوافق مع قصدٍ ما، أي مع غايةٍ نوعية: فهي ليست أعمالًا تنتجها الطبيعة بل منتجات يصنعها الإنسان، كما هي حال اللوحة التشخيصيّة. بمعنى آخَر، كما هي الحال في ما يخصّ العمل الفنيّ التمثُّليّ، على الزخارف والرسوم على الطريقة اليونانية والموسيقى «الصافية» أن تستدعي حكمًا يخصّ التزامها بغايةٍ نوعية. أمّا التناقض الضمنيّ، (الذي يأتي من مثال المعمار)، بين الأعمال الجمالية الصرف والأعمال التي لها وظيفة «نفْعية»، فهو بالطبع لا يماثل التناقض بين «الجمال الحرّ» والأعمال التمثلية، أو التناقض بين «الغائية دون غايةٍ نوعيّة» والغائيّة النوعيّة. عندما يقول كانط إنّ الحكم الجماليّ الصافي لا يتلاءم مع فكرة الغائية دون غاية نوعية، لا يهمّه نمط هذه الغائية («نفْعية» أو «مُتعيّة» hédonique). إنّ ما يمنع إمكان الحكم الجمالي الصافي في مجال الأعمال الفنيّة هو واقعها العامّ كمنتَجاتٍ بشرية الذي يجعل منها نتيجة نيَة معيّنة. هذا الإشكال مستقلّ تمامًا عن التناقض بين الغاية النفعية والغاية الجمالية الصرف.

ومهما تكن هذه التضاربات الظاهرة، فإنّ النصوص التي حلّلناها الآن تدعم التقليل من قيمة مجال الفنون الجميلة. إذا سلّمنا بدعوى الغائية دون غايةٍ نوعيّة، يستحيل كلّ حكمٍ جمالي صافٍ في حقل الفنون الجميلة، لأنّ المنتَجات الفنّية تأتي من قصدية معيَّنة وتلبّي بذلك غاياتٍ نوعية، فيمكن إذاً الحكم عليها مفهوميًّا. إذا سلّمنا بالمعايير (المتضاربة) التي حلّلناها مؤخّرًا، لا نجد أنفسنا في

وضعٍ أفضل، إذ يصبح الفن الزخرفيّ الفن الأكثر تطابقًا مع الحكم الذوقيّ. وبعكس ذلك، تكون الفنون التقليدية، (باستثناء الموسيقى «الصافية»)، إمّا تمثّلية، (كالأدب والرسم والنحت والموسيقى الصوتية)، وإمّا مرتبطة بوظيفةٍ نفْعية، (كالمعمار). يبدو إذًا أنّها تستبعد أيّ حكم ذوقيّ صافٍ، فالوظيفة النفعية أو التمثلية تتدخّل في الإدراك التأمّليّ للصورة. ولكن هذا الدور البارز الذي أعطيَ للفنون الزخرفية يتعارض مباشرة مع أطروحة **أخرى** لكانط، تلك القائلة بأنّ الأعمال الزخرفية الصافية لا تتعلّق بالجمال بل بالملاءمة، لأنّها تعجِب على مستوى الحسّ الأمبيريقيّ قبل كلّ شيء. نقرأ مثلًا أنّه لا يُقبَل بالزينة، (التي ينتمي إليها استعمال الألوان في اللوحات الفنيّة)، إلّا إذا ساهمت في ترقية الجمال الشكليّ؛ فما إن تصير مستقلّة حتّى تكون خارج نطاق الجمال(62).

أُجبِر كانط إذًا على تصحيح هدفه لكي يتملّص من هذه النتائج غير المرغوب فيها لأطروحة الغائية دون غايةٍ نوعية. يأتي هنا دور نظرية العبقرية، فهي تساعد مؤلّف **نقد مَلَكة الحكم** في محاولته التوفيق بين الفنّ والجماليات، إذ تسمح بإدخال الجمال الحُرّ والحكم الذوقيّ الصافي، بل وأيضًا الجميل الطبيعيّ، أي الغائية دون غايةٍ نوعية، في حقل الفنون التقليدية ذاته. لهذه العمليّة تبعاتٌ مهمّة، فهي تلغي أطروحة القصدية في إنتاج الأعمال الفنية وتفصلها عن

(62) انظر:
J. Derrida, «Parergon», in: *La vérité en peinture*, coll. Champs, Flammarion, 1978.

باقي مصطَنَعات الإنسان. تنطلق الرومانسية بالتحديد من هذا الفصل الجذريّ بين حقل الفنون التقليدية ونشاطات الإنسان الأخرى (بما في ذلك تلك التي تحمل في الظاهر بُعْدًا جماليًّا لا يُهمَل، كالفنون الزخرفية). وهكذا فإنّ الصعوبات الكامنة في نظرية الحكم الجماليّ الصافي، بالأخص النتائج المتناقضة لأطروحة الغائية دون غايةٍ نوعية، تقود كانط إلى فتح طريق ما سيشكّل جزءًا أساسيًّا من نظرية الفن التأمّليّة، أي أطروحة المرجع الذاتيّ (autotélie) للعمل الفنّي.

العبقرية والذوق

نجد تلخيصًا جيّدًا للصعوبة التي يسعى مفهوم العبقرية إلى تخطّيها، في الصيغة التي يستهل بها كانط دراسته: «[...] الغائية في الفن، **وإن كانت قصديّة، يجب أن لا تبدو قصدية**؛ أي يجب على الفن أن يبدو في الظاهر طبيعيًّا، **وإن كنّا واعين بكونه فنًّا**[63].» كلّ فنٍّ يفترض قبليًّا قواعد تسمح بتمثل شيءٍ ما كشيءٍ ممكن. من ناحية أخرى، يجب عدم استنتاج الحكم المحض الخاص بجمال العمل من أيّ قاعدة تملك مفهومًا ما كمبدأ تحديديّ. لا يمكن بالأخصّ أن نستنتجه من مفهوم يُحدِّد الطريقة التي يصبح الشيء من خلالها ممكنًا. بشكلٍ غير مباشر، وإن يكن واضحًا، تشير تحليلات كانط في افتتاحيته إلى أنّ هذا الحكم الجماليّ الصرف هو بكلّ بساطة غير ممكن في مجال الفنون. تعيد نظرية العبقريّ تناول هذه الاستحالة وتدّعي أنها تُبيِّن أنّ الفنّ **يمكنه** أن ينفتح على الحكم الجماليّ

(63) **نقد ملكة الحكم**، ص 138. (التشديد من عندنا).

المحض، وذلك بدمجه ميزَتين متناقضتَين: فهو شيء ناتجٌ عن قصديةٍ ما، وفيه تزول هذه القصدية.

ينطلق كانط من التماهي التقليديّ بين العبقرية (génie) والموهبة (talent)، هذه التي تعرَّف كهبةٍ فطرية ناتجة عن «طبيعة الذات[64].» فالعمل العبقريّ هو إذًا عملٌ تعطي فيه طبيعة الذات (الموهبة) قواعدَ للفن. يفي هذا التعريف بالشرطَين اللذَين ذكرتهما أعلاه. من ناحية أولى، لا يستطيع العبقريّ أن يُقيم قواعده وحده بشكلٍ عقلانيّ، لأنّها قائمة في طبيعته: فهو يتلقّاها ولا يصنعها، كما هي الحال في ما يخصّ المفاهيم. يتفادى كانط بهذه الطريقة فكرة التحديد المفهوميّ للقواعد لعدم توافقها مع «الغائية دون غاية» للجمال: «[...] الذي يُنتج شيئًا يعود إلى موهبته لا يعرف هو نفسه كيف توجد عنده الأفكار المرتبطة به، وليس بوسعه أن يصوغ كما يريد هذه الأفكار أو أن يقيم تصميمًا لها، كما لا يمكنه أن ينقلها إلى الآخَرين في تعاليم تسمح لهم بإنتاج أشياء مماثلة[65].» ومن ناحيةٍ أخرى، **يعطي** العبقريّ القواعد، وسنرى أنّ هذه القواعد التي تُؤسِّس لمثالية العمل العبقريّ، يمكن نوعًا ما لمن يصلهم العمل اكتشافها. يمكن لهؤلاء إذًا وبمفارقةٍ، أن يقرؤوا العملَ العبقريّ كإعمالٍ للقواعد التركيبية، أي بوصفه يلائم غاية نوعيّة، وهذه القراءة غير ممكنة للعبقريّ نفسه.

---

(64) *Anthropologie*, *Werke* X, p. 545.

(65) **نقد ملكة الحكم**، ص 139.

المَلكة الفكرية التي يُعبِّر من خلالها العبقريّ عن نفسه هي الخيال المُنتِج. وتكمن ميزة هذا الخيال، وبعكس المخيّلة المستعيدة، في عدم اقتصاره على إعادة تفعيل الانطباعات الحسّية، فهو يُسقِط بشكلٍ ما حُدوسًا داخلية لا صلة لها بأيّ تجربة فعلية ماضية، ولا يمكن خاصة أن يناسبها أيّ مفهوم ذهنيّ. ولاستحالة إخضاع منتَجات الخيال المُنتِج لتحديدٍ مفهوميّ سببَان اثنان. من ناحية أولى، يتحرّر الخيال المُنتِج من قانون التداعي (السائد في الانطباعات الحسّية) والذي يقيّد المخيّلة المستعيدة. ففي الإبداع الفنّي نستخدم بالطبع المواد الموجودة في الطبيعة، ولكن يمكننا أن نستخدمها لكي نصنع «شيئًا يتخطّى الطبيعة»، فنخلق «طبيعة أخرى، إذا جاز التعبير، من المادّة التي تعطينا إيّاها الطبيعة الحقيقية[66].» ومن ناحية أخرى، «وبشكلٍ أساسيّ وأهـمّ»، كما يضيف كانط، تعود هذه الاستحالة إلى كون منتجات الخيال حدوسًا باطنة فيتعذّر بالتالي تحجيمها وإخضاعها لأيّ مفهوم. يُحدِث هذا الحدْس فكرةً جمالية، أي «تمثلًا من قِبَل الخيال يدعو إلى التفكير، دون أن يكون هناك تفكيرٌ معيَّن، أي مفهوم، يناسبه، ولا يمكن بالتالي لأيّ لغةٍ أن تُعبِّر عنه بشكلٍ كامل وتجعله قابلًا للفهم[67].» هي تقترب لذلك من الفكرة العقلية التي، هي أيضًا، لا تُحجَّم ولا تخضع لأيّ مفهوم ذهنيّ. يمكنها إذًا أن تُعبِّر بشكلٍ غير مباشر عن فكرة عقليّة، ممّا يُفسِّر دون شكّ اعتبار كانط التعبير الجماليّ في أساسه شكليًّا. يمكننا القول،

(66) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 144.

(67) المرجع نفسه.

مستعينين بالتعابير الحالية: بفضل القوّة الدلالية للتعبير الشكليّ، يمكن للفكرة الجمالية أن تتشكّل كمثيل للفكرة العقليّة، فكلتاهما، (ولأسبابٍ مختلفة طبعًا)، لا تختزلان في أيّ مدْلولٍ مفهومي. وعلى هذا النحو يمكن للعمل العبقريّ، بوصفه ثمرة الخيال المنتِج، أن يرتفع بنا خارج الواقع الأمبيريقيّ وأن يتشكّل كتقديمٍ حسّي للفكرة العقليّة.

على ضوء هذا التصوّر للخيال ـ الذي سيستحضر الرومانسيون الكثير من معالمه ـ يتوجّب أن نحاول فهم الأطروحة القائلة بأنّ العبقريّ لا يستطيع نقل قواعد فنّه. فالعمل العبقريّ، كعملٍ ينتجه الخيال المبدِع، ينجز تقديمًا حدسيًّا لا يقبل الاختزال في مفهومٍ محدَّد. إنه يُظهر في الوقت نفسه غائية دون غايةٍ نوعيّة وهو في ذلك يلتحق بالجمال الطبيعي: العمل العبقريّ عملٌ مستقلٌّ، مثل الجمال الطبيعيّ، يُعجِب بشكله فَحَسْبُ، دون أن يمكن ربط طابعه الجذّاب جماليًّا بغايةٍ محدَّدَة مفهوميًّا. الفكرة الجمالية هي بالطبع تقديمٌ لفكرةٍ عمليّة، ولكنّه تقديمٌ غير محدَّد، حُرّ، أي غير خاضعٍ لأيِّ قانونٍ عمليّ. يظهر البعد الأخلاقيّ مع ظهور التقديم الجماليّ دون أن يحدّده مفهوميًّا (ولنتذكّر أنّ ذلك ينطبق أيضًا على المصلحة المباشرة التي يثيرها الجميل الطبيعيّ[68]).

---

(68) انظر أعلاه، ص 72 ـ 75.

وما دام الإبداع العبقريّ لا يعي غاياته الخاصة فإنه بذلك وحده يحصل على منزلة توازي منزلة الجمالات الطبيعية. ولكن سنرى أنّ كانط يتراجع بسرعةٍ أمام تبعات نظريّته: حتى العمل العبقريّ أيضًا يفترض جانبًا ميكانيكيًا، أي يستوجب تدخّل غايةٍ يمكن وصفها مفهوميًّا. بالإضافة إلى ذلك عليه أن يظهر **بوصفه** عملًا فنيًّا، أي أنّه يجب أن يكون له مظهر نتاج من الطبيعة وأن نعرف في الوقت نفسه أنّه **لم** ينتج عن الطبيعة. لهذا السبب، يوجد دائمًا شيء من الـ (Schein)، بمعنى «الظاهر الخادع»، في الغائية دون غايةٍ نوعيّة التي يعرضها العمل العبقريّ.

قد يذهب في ظنّنا أنّ كانط يضع حدودًا لنظريّته الخاصّة بالعبقريّ، وذلك بالأخصّ لصعوبة التوفيق بينها وبين التصوّر المشروح سابقًا للجميل المصنوع والذي يستبعد، كما رأينا، قدرة العمل الفنّي على إظهار غائيّة حقيقية دون غاية نوعيّة. يبدو أنّ كانط لا يريد التخلّي عن هذا التصوّر الأوّلي للجميل الطبيعيّ، ولكنّه يريد أيضًا أن يحافظ على تعريفه للعبقرية. من هنا تصحيحاته الخاصّة بنقطتَين حسّاستَين بنحو خاصّ، هما مسألة قابليّة «دليل استعمال» العمل العبقريّ للنقل ومسألة التمييز، داخل العمل الفنّي، بين الناحية الفنّية الصرف والناحية الميكانيكية.

في ما يخصّ النقطة الأولى، علينا أن نميّز جانبَين. من ناحية أولى، وبالرغم من كون العمل العبقريّ أصيلًا في صميمه وغير قابل للتقليد، فإنّ عليه في الوقت نفسه أن يعمل كأنموذج أمثلَ يحثّ على إبداعاتٍ عبقريّةٍ أخرى. من ناحيةٍ ثانية، يمكنه أن يُشكِّل

معيارًا أو قاعدة حكم لأعمال مختلفة، غير عبقريّة. ولكن الأعمال العبقريّة حالاتٌ نادرةً، وليست القاعدة، بين المنتجات الفنّيّة، ويسلّم كانط باتّباع العديد من الأعمال لنماذج، جزئيًا على الأقلّ. يجب إذًا الاعتراف بأنّه يمكن نقل بعض القواعد.

ولكن، ما هو هذا النقل؟ هو نقل مذهبٍ مُحدَّد مفهوميًا، استبعدته نظريَّة الذوق، واستبعده أكثر من ذلك تعريف العبقرية. قد رأينا بالفعل أنّه «ليس بوسع العبقريّ أن يصوغ كما يريد هذه الأفكار أو أن يقيم تصميمًا لها، كما لا يمكنه أن ينقلها إلى الآخَرين في تعاليم تسمح لهم بإنتاج أشياء مماثلة[69].» تبدو الحالة متناقضة: لا يمكن للعبقريّ أن ينقل تعاليم، ومع ذلك يجب أن يُشكِّل عملُه مثالًا، بمعنى أنّه يجب أن يتمكّن غيره من العباقرة أن يستلهموا منه وأن يستطيع من يليه من البسطاء في عملهم أن يستخرجوا منه قواعد.

لنبدأ بمسألة معرفة كيف يمكن لفنّانٍ عبقريّ أن يتعلّم من أسلافه. بحسب كانط، يمكن لأخلافه أن يستخرجوا من العمل القاعدة الفنّيّة، وإن بقيت غامضة بالنسبة للعبقريّ الذي يصنع العمل: «[...] فالقاعدة [...] يجب استخراجها من الفعل، أي من المُنتَج، الذي يُشكِّل مقياسًا لموهبة الآخَرين، لا يستَعمَل كنموذجٍ يُحاكى بشكلٍ ذليل (Nachmachung)، بل كإرثٍ يُقتدى به (Nachfolge). يصعب تفسير ما يجعل ذلك ممكنًا. وأفكار الفنّان تثير عند تلميذه أفكارًا مماثِلة عندما تكون الطبيعة قد أعطته نسبةً مماثلة من مَلَكات

(69) **نقد ملكة الحكم**، ص 139.

النفس[70].» ولكن يفترض ذلك وجود تناغم مُسبَق. بالإضافة إلى ذلك، قد يفسّر ذلك على الأكثر ما يمكّن التلميذ من إنتاج عملٍ مماثل لنموذجه، ولكنّه لا يفسّر إطلاقًا كيف يمكن للتلميذ أن يستخرج القواعد التي سمحت بولادة هذا العمل والتي تبقى مخفيّة عن صانعه: تماثُل الأفكار يجب أن يشمل أيضًا الوجه غير المُدرَك للقوانين، ممّا يعني استحالة أيّ عمليّة استخراج. بالإضافة إلى ذلك، لا يسمح التفسير الذي يعطيه كانط بمعرفة ما يجعل عمل التلميذ يختلف عن عمل المعلّم، ومن الضرورة أن يختلف جذريًّا عن النموذج، لأنّ هذا العمل يقتدي بالإرث ولا يقلّده.

على أيّ حال، تخصّ محاولة التفسير هذه، كما يقرّ كانط بنفسه، العلاقة بين العباقرة فقط. هي لا تعلّل إذًا الاستمرارية في تشكيل التقاليد الفنّيّة، بما أنّ العبقرية ظاهرةٌ نادرة. التقليد الفنّي لا يستطيع أن يؤسَّس على «مثل هذه النسبة من ملكات النفس» عند كلّ الفنّانين، وإلّا أصبحت كلّ الأعمال أعمالًا عبقريّة. لهذا يجد كانط نفسه مجبرًا على التسليم بإمكانية نقلٍ مفهوميّ لقواعد العمل العبقريّ، ليس كتحفيزٍ مثاليّ لعبقريّ آخَر، بل كنموذجٍ حقيقيّ يمكن أن يُحاكَى من قبل كلّ الفنّانين: «ولكن، بما أنّ الطبيعة قد فضّلت العبقريّ، وبما أنّ علينا أن نعتبره ظاهرةً نادرة أيضًا، يُؤسِّس مثاله مدرسةً لعقولٍ جيّدةٍ أخرى، أي تعليمًا منهجيًّا يتّبع قواعد معيّنة، إذا استطعنا استخراجها

(70) نقد ملكة الحكم، ص 140.

من أعمال العبقريّ وممّا يميّزها. فالفنّ بالنسبة إلى هؤلاء تقليدٌ أعطته الطبيعة قاعدته بواسطة العبقري[71].»

غريبةٌ هذه الطريقة في التوفيق بين نظريّة العبقريّ والنظريّة التي تتصوّر العمل شيئًا قصديًّا: إذا بقيَ العمل الفنّي غامضًا بالنسبة إلى العبقريّ الذي ينتجه، بل وحتّى للتلامذة العباقرة الذين يستوحون أعمالهم منه (إذ يبدو استلهامهم غير واعٍ، لأنّه يعود بكلّ بساطة إلى «نسبةٍ مماثلة لمَلَكات النفس»)، فبأيِّ معجزة يمكنه أن يصبح واضحًا للمتلقّين البسطاء الذين لا يمكنهم أن يكونوا أكثر من مجرّد مقلّدين؟ نجد أنفسنا أمام تضارب أفكارٍ غريب بين العبقريّ والذهنية المدرسيّة: الأوّل يعرف كيف يصنع ولكنّه لا يستطيع أن يعرف ما يصنعه، والثانية تعرف ما صنعه الأوّل ولكنّها لا تستطيع أن تنتج عملًا من المنزلة ذاتها. هذا التصوّر ليس بديهيًّا، ويحتاج إذًا إلى تبرير. ولكنّ كانط لا يفعل ذلك في أيّ نصّ. على العكس، نجده يتخلّى بسرعةٍ كبيرة عن التمييز بين الأعمال العبقريّة والأعمال الفنّية الأخرى، ليستعيض عنه بالتمييز بين الأعمال التي تعود فعليًّا إلى الفنون الجميلة والتي تعود إلى الفنّ الميكانيكيّ، أي بين ما لا يمكن تحديده مفهوميًّا وما يمكن تحديده بواسطة مفهوم: «[...] لا يوجد [...] من بين الفنون الجميلة فنّ إلّا وفيه شيءٌ ميكانيكيّ يمكن فهمه ومراقبته بحسب قواعد، أي شيء مدرسيّ **يُشكِّل الشرط الأساسيّ للفنّ. يجب بالفعل أن يتمّ تصوّر شيءٍ كغاية، وإلّا لما أمكن اعتبار النتاج نتاجًا فنّيًا، بل مُجرَّد نتاجٍ للصدفة**. ولكي نستطيع

---

(71) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 147. (التشديد من عندنا).

أن نصنع شيئًا يوصلنا إلى غايةٍ علينا اتّباع قواعد لا نستطيع أن نتحرّر منها[72].» هل يخصّ هذا التمييز أيضًا مسألة قابليّة العمل العبقريّ للنقل المفهوميّ؟ بمعنى آخَر هل هناك تطابق بين التمييز بين الإرث الذي يُقتدى به (Nachfolge) والمحاكاة (Nachmachung)، والتمييز بين ما يعود، في عمل ما، إلى ما تبتكره الأفكار الجمالية وما يعود إلى الجانب الميكانيكيّ؟ لا يجيب كانط بشكلٍ واضحٍ عن هذا السؤال، ولكن من الصعب أن نتصوّر مخرجًا آخَر من الصعوبات الناتجة عن إرادته تطبيع الفنّ من خلال فكرة الغائية دون غايةٍ نوعيّة.

بالإضافة إلى كلّ هذه المسائل المختلَطة، يبدو أنّ فكرة العبقريّ - كما يقرّ كانط نفسه - لا تعطينا تعريفًا يتّسق والفنون الجميلة، بعكس ما يقوله أوّل استعمالٍ لهذه الفكرة، في صيغةٍ موجزة: «الفنون الجميلة هي فنون العبقرية.» العبقريّة هي بالطبع، كما يؤكد كانط، عامل فنّيّ، ولكنّها لا تُشكِّل شرطًا ضروريًّا، (إذ هناك أعمالٌ غير عبقريّة)، ولا شرطًا كافيًا. لا تُشكِّل العبقريّة شرطًا كافيًا لأنّه لا يمكن إنتاج عملٍ فنّي بدون تدخّل معرفةٍ عمليّة تقنية: «العبقريّ يعطي فقط **مادّة غنيّة** للفنون الجميلة. ويحتاج العمل على هذه المادّة والصورة إلى موهبةٍ شكّلتها المدرسة، لكي تُستعمل بشكلٍ تتقبله مَلَكة الحكم[73].» **التمييز هنا أيضًا**، إذا ما نظرنا إليه وحده، تقليديّ: فالعبقريّ مسؤولٌ عن الابتكار (inventio)،

(72) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 141. (التشديد من عندنا).

(73) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 141. (التشديد من عندنا).

بينما يظهر الذوق في الترتيب (dispositio)، أي الصورة الشكلية (Gestalt) للعمل الفنّي. ولكن إذا نظرنا إلى داخل النظريّة الكانطية نرى الصعوبات التي يلقاها هذا التميز. وبالفعل، ففي الفقرة 49، كان كانط قد عرّف العبقرية كـ «أصالة مُثلى» في «الاستعمال الحرّ لملكات المعرفة»، وكـ «غائيّةٍ ذاتيّة [...] في التطابق الحرّ للخيال مع شرعيّة الذهن.» لهذا السبب يُظهر العمل الفنّي غائيّة دون غايةٍ نوعيّة ويمكنه إذًا أن يقود إلى حكمٍ ذوقيّ صِرْف: كان كانط قد طبّق عبارة «التطابق الحرّ للخيال مع شرعيّة الذهن» على الحكم الذوقيّ الخالص. أمّا هنا فيقول لنا بأنّ العبقريّ لا يفعل أكثر من إعطائنا مادّة العمل وأنّ الفعل المُبدِع الحقيقيّ يتطلّب موهبةً ثقّفتها المدرسة، وهي قادرة على تلبية متطلّبات «ملَكة الحكم.» قد يعارضني أحدهم قائلًا إنّ عبارة «مَلَكة الحكم» مبهَمة ولا تشير بالضرورة إلى المَلَكة الذوقيّة. ولكنّ النصّ التالي يُظهِر بوضوح أنّ كانط يُفكّر في الحكم الذوقيّ، فهو يُؤكّد لنا بأنّ الفرق بين العبقريّة والذوق يعود إلى التمييز بين الخيال والحُكْم: «أن نسأل إذا كان ظهور العبقريّة في العمل الفنّي أهمّ من ظهور الذوق، هو أن نسأل إذا كان الخيال فيه يغلب الحكم. بما أنّه لا يمكن القول عن فنّ ما، في ما يخصّ الخيال، إنّه مبدِع وهو **لا يستحقّ تسميته فنًّا جميلًا إلّا من خلال الحكم**، يصبح هذا الأخير، على الأقل كشرطٍ واجب (conditio sine qua non)، هو الأهم عندما نريد القول بأنّ فنًّا ما هو فنٌّ جميل. **لا يتطلّب الجمال بالضرورة أن تكون أفكارنا غنيّة وطريفة، بل أن يتوافق الخيال في حرّيته**

مع **شرعيّة الذهن**. فالخيال الخصب كلّه، في حريّته الخالية من القوانين، لا يُنتِج إلّا ما هو مبهَم؛ بينما على ملَكة الحكم أن تلائم بينه وبين الذهن[74].»

إذا ما نظرنا عن كثَب، نلاحظ هنا انزلاقين اثنين. أوّلًا، كان من المفترَض على العبقريّة أن تسمح بالتماثل بين الطبيعة والفن (وبأن تُشرعِنَ بالتالي فكرة الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة في المجال الفنّي)، ولكنّنا نجدها هنا مُقتصِرة على **واحدة** فقط من المَلَكَتَين اللتين تجعلان هذه التجربة ممكنة، وهي ملكة الخيال، بينما كان كانط قد عرّف العبقريّة في البداية كملَكة التناغم الحرّ بين الخيال وشرعيّة الذهن. بمعنى آخَر، لا يمكن للعبقرية بعد الآن أن تَضمن الغائيّة دون غاية نوعيّة للعمل، فهي ملَكة ابتكار الأفكار الجماليّة فحسب. الانزلاق الثاني يتعلق بملَكة الحكم ويوازي الأوّل في أهميّة تداعياته. في الفقرة **49** يعرّف كانط العمل الفنّي قائلًا إنّه «تقديمٌ جميلٌ لشيءٍ ما»، ويشير هذا التقديم دائمًا إلى كمال الشيء وبالتالي إلى تحديدٍ مفهوميّ. ولكي نعطي للشيء هذه الصورة المثلى، كما يضيف كانط، يكفي أن نكون ذوّاقين («wird bloss Geschmack erfordert»). بتعبير آخر، يرتبط الذوق هنا بالقدرة على إنشاء شكلٍ فنّي **يتوافق مع غايةٍ نوعيّة** (الكمال). إذا قاربنا بين هذا النصّ والفقرة **47** التي اقتبسناها أعلاه والتي فيها أنّ «العمل [على المادّة التي يعطيها العبقري] والشكل يحتاجان إلى موهبةٍ تمَّ تعليمُها في المدرسة،

(74) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 148. (التشديد من عندنا).

لكي يُستعملا بصفة تتقبّلها مَلَكة الحكم»، يصبح من الصعب أن نتفادى القول بأنّ كانط هنا يَقْصِرُ الذوق على **الذوق المُعقلَن**. وهو يرجع في ذلك إلى تصوّره الأوّل للفنون الجميلة كنقيض للجميل الطبيعي، ولكن لا نرى البتة ما يُمكِّن العبقريّة من أن تبقى الملكة المحدِّدة للفنون الجميلة. إذا كان دور العبقريّ يقتصر على إعطاء مادّة العمل، وإذا كان الحكم الجماليّ لا يخصّ إلّا الصورة (وهذه أطروحة أساسية لجماليات كانط)، وإذا تدَخَّل الذوق في ما يخصّ العمل الفنّي لكي يحكم على تطابق صورة المنجَز مع قواعد «المدرسة»، فلا نرى كيف يمكن للعمل أن يبدو لنا كشيءٍ طبيعيّ، أي كغائيّةٍ دون غايةٍ نوعيّة. لا يمكن بعد ذلك لنظريّة العبقريّة أن تُفسِّر منزلة العمل الفنّي، لأنّ صورته، أي ما يهمّنا في العمل الفنّي، لا تعود إليها.

إذا أخذنا بالاعتبار كليّة **نقد مَلَكة الحكم**، يبدو كانط كأنّه يرسم عدّة تصوّراتٍ بدائل دون أن يُقرِّر الاعتماد على واحد منها دون الآخر، مع أنّ ذلك يؤثّر مباشرةً في الصلات بين الجماليات والنظريّة الفنّيّة.

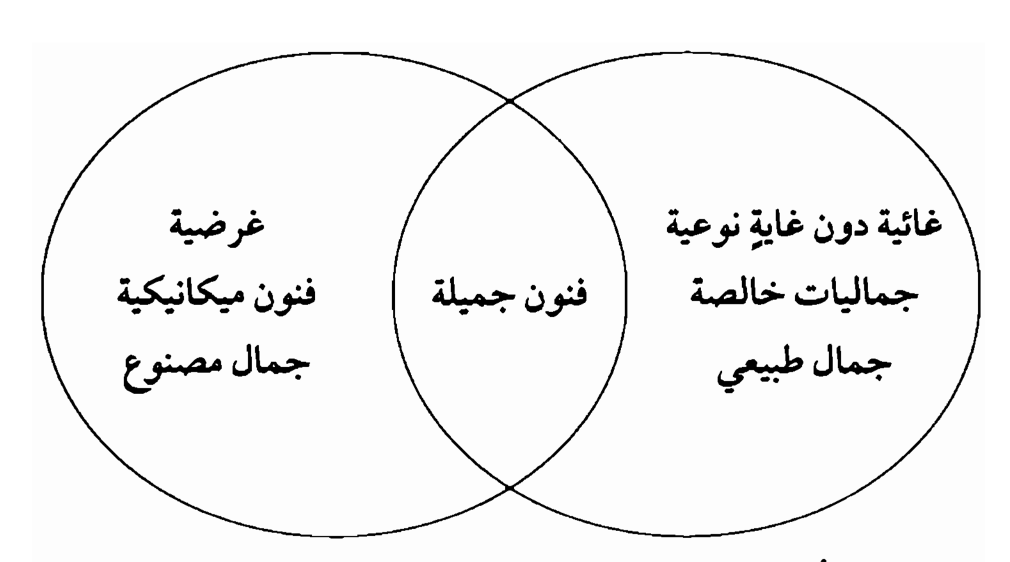
ينطلق **نقد مَلَكة الحكم** من تَصوُّرٍ قصدَويّ (intentionnaliste)، أو بالأحرى مختلط، للنشاط الفنّي: لا يخصّ العمل الفنّي حقل الحكم الجماليّ المحض، لأنّه يُفعِّل عوامل قصديّة لا يمكن حصرها بأيّ حكم ذاتيّ يعتمد فقط على شعورٍ حميم تثيره صورة جميلة. ما إن يطبَّق الحكم الجمالي على عملٍ فنّي حتّى لا يعود صافيًا، لأنّ الطابع القصديّ فعليًّا للشيء المتأمَّل فيه يلغي تجربة الغائية

دون غايةٍ نوعيّة[75]. ليس لجمال الشيء الفنّي اكتفاءٌ ذاتيّ، لأنّنا نشعر فيه بيد (وبالتالي قصد) صانعه البشريّ. نضيف أيضًا ونقول إنّنا عندما نحكم على الشيء بحسب غائيّته النوعيّة بشكلٍ كامل، أي بشكلٍ كامل كمُنتَج وليس البتة كشيءٍ «طبيعيّ»، نجد أنفسنا في حقل ما يسمّيه كانط بالفنون الميكانيكية، متبعًا في ذلك تقليدًا راسخًا. إنّ منتجات الفنون الميكانيكية يُحكَم عليها فعلًا فقط بِحَسَب توافقها مع الغاية الوظيفيّة التي يجب أن تحققها. عندما يكون نتاجٌ من هذا النوع موفّقًا، يجب القول بأنّه «كامل» وليس بأنّه «جميل»، إذا ما ما صحّ أنّ الكمال هو التوافق مع غايةٍ نوعيّة. باختصار، هذا ما يعني القول إنّ الفنون الجميلة إنما تقع في تقاطع مجالَي الجماليات الصرف والفنون الميكانيكية[76].

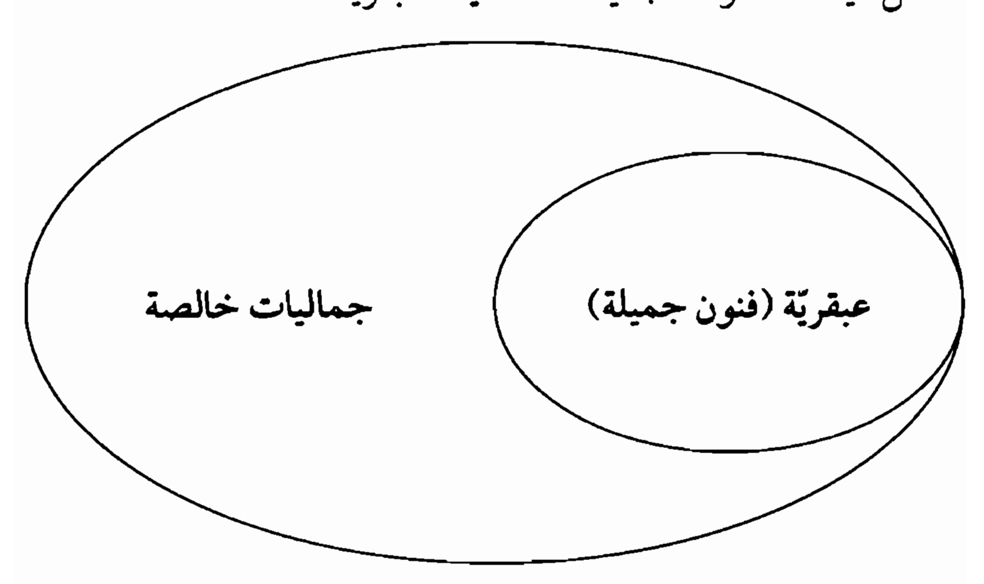
---

(75) انظر في هذا الصدد:
Antony Savile, «Beauty: A Neo-kantian Account», in: T. Cohen & P. Guyer (ed.),
مرجع مذكور سابقًا، ص 115 - 147، حيث يميّز المؤلّف بشكلٍ واضح بين الجميل الطبيعي والجميل المصنوع، ويعتقد أنّ الجماليات الكانطيّة لا تستقيم متسقة إلّا إذا رفضنا إقحام الغائية دون غايةٍ نوعيّة في إشكاليّة العمل الفنّي.

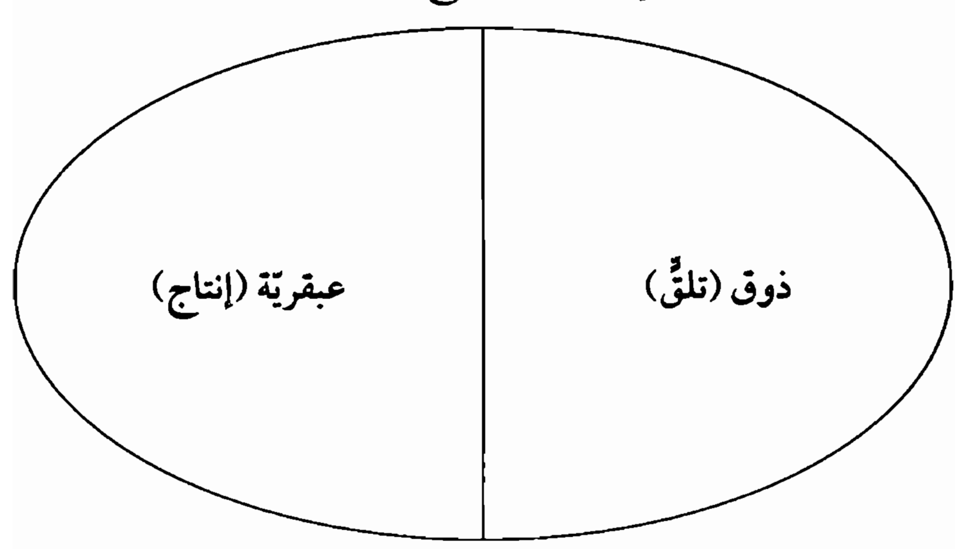
(76) بحسب هذا التصنيف الأوّلي، يمكن تعريف مجال الفن بأنه مزيج من العناصر الخاصّة بالغائيّة دون غايةٍ نوعيّة ومن عناصر تعود إلى قصدٍ بشريٍ، أي لها غايةٌ، أي هدفٌ، مُعيَّن. أعترف بأنّ فكرة هذا المزيج ليست واضحة بالنسبة لي. بما أنّ الغائية دون غاية نوعية والغائية النوعيّة تشكّلان مفهومين متناقضَين تمامًا، من الصعب على أيّ شيء أن يقدّم مزيجًا من الاثنَين، وإلّا خسر كلّ تماسكه الداخلي. إذا لم يتعلق الأمر بمزيج، فماذا يكون؟ لا يتناول كانط هذا المسألة البتة.



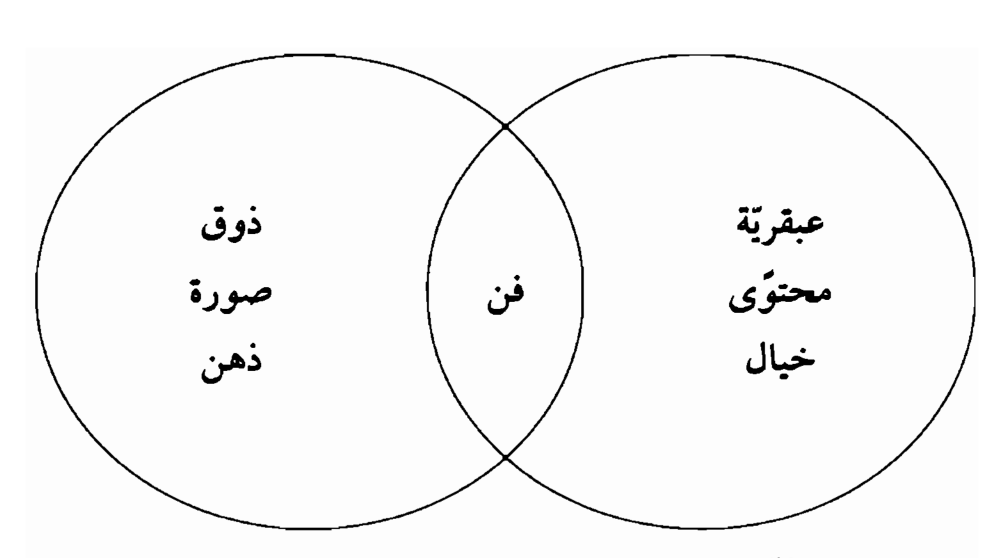
عندما تُدرَج نظريّة العبقريّة، تكون وظيفتها تصحيح الوضع الابتدائيّ، أي تقليص حقل الفنون الجميلة واقتصاره على حقل الجماليات الصرف. هي إذًا تلغي ضمنيًا التمييز بين الجميل الطبيعي والجميل المصنوع، وبين الجماليات المحض ونظريّة الفنون الجميلة، فلا يعود هناك إلّا دائرة واحدة، هي دائرة الجماليات، التي تشمل ميدان الفنون الجميلة **المُماهية** للعبقريّة:



وبعبارة أخرى فإنّ الجميل المصنوع، الذي كان يقع، بحسب المَقولة الأولى، **في تَقاطُع** مع الجميل الطبيعيّ، لم يعد إلّا واحدًا من **أوجهه**. أو بالأحرى، يميل التمييز بين جميل طبيعيّ وجميل مصنوع إلى التحوّل إلى تمييز بين الذوق، أي الوجه المتلقّي في الجماليات المحض، والعبقريّة، أي وجهها المُنتِج:



في لحظة ثالثة، يبدو كانط متراجعًا أمام تداعيات هذه النتيجة الثانية. ويعتمد الحلّ النهائي الذي يتأمّله على اعتبار العمل الفنّي ناتجًا عن الجمع بين الذوق والعبقريّة. وبتعبير آخر، بينما كان الذوق والعبقريّة في التصوّر السابق الوجهَين، المتلقّي والمنتِج، لحقل **الجماليّات**، نجدهما هنا مبدأين متناقضَين **منتجَين** في مجال الفن، حيث نرى العبقرية مسؤولة عن المحتوى (الأفكار) والذوق مسؤولًا عن الصورة. ولكن في الوقت نفسه نرى العبقريّة تقتصر على الخيال، والذوق المُعقلَن على صلة قويّة بالذهن. الغائية دون غايةٍ نوعية والحكم الذوقي الصرف يختفيان سويًّا من الأفق الفنيّ:



قد يبدو أنّ كانط يلتقي في ذلك مع موقفه الابتدائيّ، وتتطابق الترسيمتان بالفعل للوهلة الأولى. ولكنّ هذا التطابق الشكليّ يخفي انزلاقًا مُهِمًّا: إذ تحلّ العبقريّة الآن مكان الحكم الذوقيّ المحض، ويقتصر الذوق على المجال الذي كان يعود في التصوّر الأوّلي إلى القصدية (ويتعارض مع الذوق). حتّى وإن سلّمنا بأنّ الترسيمة الأخيرة تهمّ الإنتاج بينما تعود الأولى إلى التلقّي، فإنهما لا تتطابقان، لأنّ العبقريّة تشير إلى محتوى العمل بينما يتعلّق الحكم الذوقيّ (الصرف) بالشكل فقط.

إن وضعنا جانبًا مسألة معرفة ما إذا كان حكمنا، في مجال الجميل الطبيعيّ، بالفعل غير محدَّد مفهوميًّا، فليس هناك من شكّ، في ما يخصّ مجال الفنون، في أنّ الدفاع عن التصوّر الأوّلي والتصوّر النهائي (وبالرغم من تنافرهما)، أسهل من الدفاع عن نظريَّة العبقرية في شكلها الجذريّ. لا نرى بسهولة كيف يمكن أن نرفض وجود عناصر في أحكامنا على الأعمال الفنيّة تعود إلى تحديداتٍ مفهوميّة.

لكي نقدّر عملًا فنيًّا ما، علينا أن نبدأ دائمًا من أساسٍ معرفيّ، ليس لأنّ تكوين العمل الفنّي يرتبط دائمًا بتطبيق عمليّاتٍ معرفيّة فحسْب، ولكن أيضًا لأنّ هويّته لا تنفصل عن تحديداتٍ مقوليّة مخصوصة، (هي نوعه، والقواعد الشكلية، والمواضعات التمثلية، الـخ)[77]. بالإضافة إلى ذلـك، لا يمكن لأيّ عملٍ، من وجهة نظر منزلته الكينونيّة (ontique)، أن يقتصر على شيءٍ إدراكيّ صِرْف، إذْ يتعلّق الحكم الجماليّ الصرف، بحسب كانط، بشكل حسّي دائمًا وحصريًّا. نرى انعدام هذا الحصر بوضوح في حالة الفن الشفهيّ، حيث المتعة لا تأتي بالطبع من تأثير تأمّل النص كصورةٍ حسّيّة. ولكن ذلك ينطبق على كلّ الفنون التشكيلية، كما يظهر بوضوح في بعض ابتكارات الفن المعاصر، عند دوشان (Duchamp) مثلًا أو في الفن المفهوميّ، وهي تعود أكثر بكثير إلى فن الأفكار منه إلى الفن الحسّي: لا نحتاج، عندما نريد معرفة ل. هـ. و. و. ك (*L.H.O.O.Q*) لدوشان، إلى تأمّل العمل الفنّي، بل يكفي تمامًا أن نملك توصيفًا شفهيًّا لهذا العمل[78]. بالطبع لا يعني ذلك أنّ الوجه الحسّي لا يلعب أبدًا دورًا أساسيًّا، فلكي نقدّر **موناليزا** (Joconde) ليوناردو علينا **أيضًا** أن نختبرها حسيًّا

---

(77) انظر:

Kendall Walton, «Catégories de l'art» (1970), trad. Française in *Poétique*, 86, 1991.

يبيّن والتن بشكلٍ مقنع أنّه لا وجود للعمل الفنّي إلّا في داخل أفق مقوليّ، يرتبط عامّةً بالمُؤسَّسة الفنّيّة.

(78) انظر في هذا الصدد:

Timothy Binkley, ««Piece»: contre l'esthétique» (1977), in *Poétique*, 79, 1989, pp. 363-383.

بشكل مباشر. ولكن حتّى في هذه الحالة، (وهي المثال النموذجي للفنون التشكيلية)، فإن الاختبار الحسّي المباشر غير كافٍ. إنّ عدم إمكانية حصر البعد الفنّي بتلقٍّ إدراكيّ خالص يشير بقوة إلى الحلّ التوافقيّ الذي اعتمده كانط، بينما نظريته عن العبقرية، إذا ما أخذناها جديًّا، لا تستطيع أن تأخذ بالاعتبار إلّا الوقائع الفنّيّة العائدة إلى الإدراك الحسّي المباشر.

يصبح وجوب إيجاد توافق ما ضروريًّا فقط لشروع كانط، كما رأينا، في بناء تعارضٍ مطلق بين الشعور الجماليّ المحض والحكم المفهوميّ. ولكنّ هذا التعارض نفسه تطلبه فكرة الغائيّة دون غاية نوعيّة ما، حيث نلتقي مُجدَّدًا بملاحظتنا الأولى وهي أنّ معظم المصاعب التي تعترض الجماليّات الكانطيّة ترتبط بافتراض الغائية دون غاية نوعيّة.

العمل الفنّي عند كانط وفي الرومانسيّة

من خلال نظريَّة العبقرية، وبالتحديد من خلال أطروحة الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة، تتواصل نظريّة كانط مع النظريّة الرومانسيّة للفن. وبالفعل، بقدر ما تُشدِّد نظريّة العبقرية على الجانب «الطبيعي» للعمل الفنّي، فإنها تفتح الباب لتصوّرٍ لا يُحدَّد العملُ فيه بواسطة منزلته التواصلية بل بصفته الكيانيّة المنطوية على مفارقة. فالعمل الفنيّ (العبقريّ) يُمثِّل الطبيعة في الفنّ، كما يُمثِّل الجميل الطبيعيّ الفنّ في الطبيعة. وكما سنرى من ناحية أخرى، فإن هذا الإبطال للازدواجيّة بين الطبيعة والفن من أجل توحيدهما، هو في صلب المشروع الرومانسيّ.

ولكن، بالرغم من التشابهات الواضحة بين النظريّة التي يدافع عنها كانط ونظرية الرومانسيين، فلا يمكن الموازاة بينهما. يمكننا أن نظهِر ذلك في ما يخصّ كلّ النقاط التي تُقرِّب أكثر من غيرها بين كانط وخلَفه.

تُشكِّل فكرة «الخيال المنتج»، بسبب أهميّتها في نظريّة العبقرية وفي الجماليات الرومانسية، موضوعًا جيّدًا للتحليل المقارن. لنبدأ مع كانط! تجد الأهميّة التي يعطيها للخيال صدًى في درجات الفنّ التي يُحدِّدها. يضع كانط الشعر في الدرجة الأولى لأنّه الفن الوحيد الذي يُعبِّر فيه الخيال، كقدرة على إنتاج حُدوس داخلية، مباشرةً. في كلّ الفنون الأخرى، لا يُعبِّر الخيال إلّا بشكلٍ غير مباشر، من خلال وسائل خارجيّة. ففي الفنون التشكيلية، يمرّ بتمثُّل بصريّ (في اللوحات الفنّيّة) أو بصريّ وملموس (في المنحوتات). أمّا الموسيقى، ذلك «اللعب الجميل للأحاسيس»، فعليها أن تستعير برّانية الأحاسيس المسموعة. يعني ذلك أنّ تعبير الشعر الخارجيّ الحسّي والمسموع ليس أساسيًّا بالنسبة لكانط، بينما لا ينفصل هذا التعبير عن الموسيقى[79].

(79) سوف يصوغ هيغل لاحقًا الأطروحة نفسها بشكلٍ صريح. مقارنًا الشعر بالموسيقى، فيصف «صيغة الظهور الحسّي» الذي يرتديه الشعر، أي «قياس المقاطع اللفظية، والإيقاع والرخامة، الخ...، بـ«برانية أكثر عرَضيّة» من برانية صوت الموسيقى: ف في الشعر يصبح الصوت «محض إشارة خارجيّة للتواصل.» (انظر:
Vorlesungen über die Ästhetik, III, in *Werke*, t. 15, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1970, pp. 228-229).

يبدو فعلًا للوهلة الأولى أنّ بإمكان أي مفكّر رومانسيّ أن يتبنّى تعريف كانط للشِّعر: «يعود المركز الأوّل قبل كلّ شيء إلى الشعر، (المدين بأصله كلّيًا تقريبًا إلى العبقرية وهو أقلّ من غيره انقيادًا إلى تعليماتٍ أو أمثلة). وهو يُوسِّع النفس بإعطائه الحرّية للخيال وبتقديمه، ضمن حدود مفهوم مُعيَّن والتنوّع اللامحدود، أشكالًا يمكن أن تلائمه، تلك التي تربط تقديم هذا المفهوم بكامل الأفكار والتي لا يمكن لأيّ تعبيرٍ لغويّ أن يناسبها بالكامل، وهي في ذلك ترتفع جماليًّا نحو المُثل. يعطي الشعر قوّى للنفس عندما يجعلها تحسّ بقدرتها الحرّة التلقائيّة والمستقلّة عن الحتمية الطبيعية وتتأمّل وتحكم على الطبيعة من وجهات نظرٍ لا تقدّمها الطبيعة وحدها في التجربة للحواسّ أو الذهن، وتستخدمها إذًا لِمَصلحة ما يتجاوز الحسّ وكترسيمة، نوعًا ما، لما فوق الحسّي (gleichsam zum Schema des Übersinnlichen). إنه يلعب بالظاهر الذي يستحضره كما يشاء دون أن يخطئ بصدده؛ فهو بالفعل يُحدِّد بنفسه عمله كمُجرَّد لعبٍ يمكن للذهن، مع ذلك، أن يستعمله في نهاية المطاف لأجل مهمّته الخاصّة[80].»

سنحتفظ في مقام أوّل بالفكرة القائلة بأنّه «في داخل حدود مفهوم مُعيَّن والتنوّع دون نهاية للأشكال التي يمكن أن ترتبط به»، يُقدِّم الخيال الشعريّ شكلًا «لا يمكن لأيّ تعبيرٍ لغويّ أن يناسبه بالكامل.» إذا ما أخذنا هذه الأطروحة حرفيًّا، نجدها مبهمة، إذ كيف يمكن للشِّعر، وهو فعلٌ لغويّ، أن يُقدَّم في شكل «لا يمكن

(80) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 154.

لأيّ تعبيرٍ لغويّ أن يناسبه»؟ تكمن المشكلة في عدم تمييز كانط في الحقيقة بين الحدس الشعريّ الداخليّ، وهو حياديّ المعنى، وتَحقُّقه الفعليّ في الفنّ الشفويّ، أي أنّه لا يملك شيئًا يشبه التمييز، عند هيدغر مثلًا، بين القول الشعريّ (dichtung) والشعر (poesie). كما أنّه لا يملك أيضًا الحلّ الرومانسيّ «التقليديّ» الذي يفصل بين اللغة المفهومية واللغة الشعريّة. لا يمكن تحجيم اللغة الشعريّة وتقييدها، في إطار هذا الفصل، باللغة المفهوميّة، وتُعطى لها القدرة على تقديم ما هو غير محدَّد، وهو ما لا تتوصّل إليه اللغة المفهوميّة(81). لا يعني ذلك أنّ تَصوُّره يختلف جذريًّا عن تَصوُّر الرومانسيّين، بل إنّه، بكلّ بساطةٍ، لا يملك بعدُ المفاهيم اللازمة لكي يفكّر فيه بطريقة متّسقة.

النقطة المهمّة الثانية الموجودة في هذا النصّ تكمن في قوله بأنّ الشعر يستطيع أن يستخدم الطبيعة «كخطاطة (schème)، نوعًا ما»، لما فوق الحسّ، أي أنّه يمكنه أن يتأمّلها لمصلحة العقل. لا يشير هذا القول فقط إلى الفكرة الرومانسية الآتية بعده والقائلة بتجاوز الشعر للطبيعة وتحويلها بشكلٍ يُعتبَر تقديمًا حسّيًّا للمُطلَق، بل أيضًا وبالأخصّ إلى صلةٍ ممكنة بين الشعر والعقل (الذي يتصوّره كانط كملَكَة المُثل،

---

(81) يلاحظ فريدريش شليغل (Friedrich Schlegel): «يكمن الفرق بين النثر والشعر في سعي الشعر إلى التقديم (darstellen)، بينما النثر يسعى فقط إلى النقل [...]. ما يقدِّم هو غير محدَّد (das Unbestimmte)، فيصبح كلّ تقديم لامتناهيًا. وبعكس ذلك، ما هو محدَّد هو وحده قابل للنقل. والعلوم بأسرها لا تبحث عمّا هو غير محدَّد بل عن المحدَّد»:
(*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Schöningh Verlag, Paderborn, t. III, 1975, p. 48).

ويتصوّره الرومانسيون كملكة المُطلَق). هنا أيضًا، يتقدّم مُؤلِّف **نقد مَلَكَة الحكم** ماشيًا على حقلٍ ملغوم، فَبِحَسَب **نقد العقل المحض** ليس هناك من خطاطة ممكنة لما فوق الحسّ. وهو يُحدِّد الترسيمية، سواء أكانت الترسيمية القبليَّة للتركيب الرياضيّ أم الترسيمية التي تتدخّل في التركيب المفهوميّ للعالم الأمبيريقيّ، كتمثُّل للتمشّي الإجرائيّ للخيال بهدف الحصول على صورةٍ (image) تناسب مفهومًا ذهنيًّا. منذ البداية، لا يمكن إيجاد ترسيمية لِمثالٍ من مُثل العقل، لأنّه ليس هناك من تقديم حدسيّ يناسب أيّا من المُثل. ويبقى كانط حذرًا، إذ يقول إنّ التقديم الشعريّ هو خطاطة «نوعًا ما» (gleichsam)، أي إنّه ليس كذلك في الحقيقة. ولكن اهتمامه بهذه الصلة يقول الكثير. فبالفعل، ما إن تُوجَد صلة بين الشعر وملَكة المُثل، حتى يتعذّر تفادي مسألة الصلة المنطقيَة بينهما. ليس على الرومانسيين، من ناحيتهم، إلّا أن يتخلّصوا من استخدام «نوعًا ما» وأن يعتبروا فكرة «خطاطة العقل» هي فكرة «رمز المُطلَق»، لكي يتوصلوا إلى نظريّة تأملية للشِّعر.

لا يعني ذلك أنّ علينا ألاّ نعطي أهميّة للتقليل الذي تشير إليه عبارة «نوعًا ما.» فهي تُشكِّل إحدى دلالات مقاومة كانط «للمنزلَق الرومانسيّ»، أي في الحقيقة للتصوّر الجديد للفن، الذي بدأ يلوح في الأفق في نهاية القرن الثامن عشر. يبقى الخيال عنده مرتبطًا بالحسّ، خاصّةً لأنّه يستحيل أن يكون له في الفن نشاطٌ ترسيميّ بالمعنى الصحيح، بل فقط نشاطٌ مصوِّرٌ (imageante) غير محدَّد. هو يُفضِّل بالطبع الشعرعلى الرسم، بالرغم من كون جمالياته جماليات النظر، لأنّ الخيال في الرسم يعيقه دومًا مبدأ التمثُّل البصريّ القياسيّ، بينما

لا وجود لهذه الحالة في النشاط المصوّر الشعريّ. بالرغم من ذلك، يبقى الشعر أيضًا مرتبطًا بأصلٍ حسّي. غير أنه يملك حرّية أكبر من حريّة الرسم، في علاقته بهذا الأصل، فيمكنه أن يستخدمه كمُجرَّد مادّة أوّلية لإنتاج حدس داخليّ، بينما تنتج الفنون التشكيلية وتعيد في الوقت نفسه إنتاج المظاهر الحسّية[82]. في النهاية، يبقى المُنتَج النهائيّ للنشاط الشعريّ صورةً بمعناها كتقديم حسّي لـغيرية تصوّرية (idéelle) حتى وإن كانت هذه الصورة صورة داخليّة صِرْفًا. نرى ذلك بوضوحٍ في القصيدتَين اللتين يذكرهما كانط، مقتبسًا بعض أبياتٍ من فريديريك العظيم (Frédéric le Grand) وبعض أبياتٍ من شاعرٍ غير معروف، قد يكون، بحسب ما يقول المفسّرون، ج. ف. فيتهوف (J. Ph. Withof)، أحد مقلّدي هالِر (Haller). هو يترجم أبيات فريديريك الثاني إلى الألمانية نثرًا. في هذه الأبيات يقيم الملك الشاعر مشابهة (similitudo) واضحة بين الملك المتقدّم في العمر والشمس عند غيابها. ونص فيتهوف هو على هذا النسق أيضًا: «Die Sonne quoll hervor, wie Ruh aus Tugend quillt» («تلمع الشمس، كما يلمع السلام الذي ينبع من الفضيلة»). تفضيل كانط للتشبيه الواضح يُظهِر جيّدًا أنّه يعتبر الشعر تقديمًا حسيًّا لمثالٍ عقليّ، فالشمس تمثّل عظمة الملك أو الفضيلة. من هنا أيضًا اعتبار كانط أنّ ترجمة أبيات فريديريك الثاني نثرًا لا تُؤثّر على الجوهر الشعريّ لعمله[83].

(82) يجب حتّى على «رسّامي المثُل»، الذين يفضّلهم كانط في مجال الفن التصويري، أن يرضخوا لهذا المبدأ.

(83) انظر: **نقد مَلَكة الحكم**، ص 145 ـ 146.

أمّا الرومانسيون، وبعكس ذلك، فهم يعتبرون الخيال المنتِج مناقضًا مباشرًا للحسّ الأمبيريقيّ. فلا يعود الخيال ملَكة الصورة الشعريّة كمشابهةٍ إلّا بشكلٍ ثانويّ، بل يتوسّع ليصبح المكان الذي تكون فيه اللغة خلّاقة. في الخيال، يتلاشى التمثُّل الشفهيّ كعنصرٍ ثانويّ بالنسبة إلى أصلٍ يسبقه، فيصبح تقديمًا للتطوّر الذاتيّ للوجود. بعبارةٍ أخرى وبشكلٍ مبسَّط، يمكننا القول إنّ الرومانسيّين يعتبرون الشعر نشاطًا مصوِّرًا بكل معنى الكلمة، أي إنّ عليه أن يبتكر مدلوله بنفسه. وبعكس ما هي الحال عند كانط، يرفض الرومانسيّون كلّ تعدٍّ وكلّ صلةٍ بأي غيرية.

هناك نقطة أخرى تتواصل عندها الجماليات الكانطيّة مع النظرية الرومانسية للفن، وذلك في استعمال فكرة «الرمز الفنّي[84].» قد التقينا تكرارًا بالفكرة القائلة بأنّ الجميل، وبالأخصّ الجميل الطبيعيّ، يثير مصلحة أخلاقيّة. في الفقرة 59 من **نقد ملَكة الحكم**، يعود كانط إلى هذه الأطروحة. بما أنّ الجميل هو توافق شيءٍ مع قاعدة قَبْلية لا يمكن التفوّه بها، لا يمكن لهذه القاعدة أن تكون مفهومًا ذهنيًّا، لأنّه يمكن دائمًا إعطاء المفهوم الذهنيّ شفهيًّا. وبالتالي نحن بالضرورة أمام مثالٍ عقليّ. استعمل كانط عبارة «لا يمكن التفوّه بها»، ولكنه في الحقيقة ينتقل، في الفقرة **59** هذه، من مسألة التفوّه بالقاعدة القَبْلية التي تقود الحكم الجماليّ إلى إشكالية تختلف عن ذلك بعض

(84) في مجمل هذه المسألة، انظر:
Donald W. Crawford, *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin Press, Madison, 1974, chaps. 5-8.

الشيء، وهي التصوير المجازيّ (hypotypose) ويعرّف به كفعلٍ يجعل مفهومًا ما حسّيًا (Versinnlichung). بشكلٍ أدَق، يميّز كانط بين تقديم مفهوم أمبيريقيّ، وتقديم مفهوم ذهنيّ (صِرْف)، وتقديم مثالٍ عقليّ. في الحالة الأولى، يُشكّل التقديم مثالاً، فالحدس الفرديّ هنا هو تحديدٌ مُعيَّن للمفهوم الأمبيريقيّ. في الحالة الثانية، هناك تقديم ترسيميّ، فالذهن يعطي القاعدة القَبْلية لمَلَكة الخيال وتقوم هذه بتأليف الوعي بالإدراك (aperception)، الذي يُشكّل الشرط الصوريّ لكلّ حدسٍ أمبيريقيّ. ولكن، وبعكس ذلك، لا يمكن لأي تقديم حدسيّ أن يناسب بشكلٍ ملائم مثلًا عقليًا، إذ لا يمكن تقديم مثالٍ إلّا بشكلٍ رمزيّ. لهذا السبب نعود به إلى حدسٍ «تكون طريقة ملَكَة الحكم في علاقتها معه مماثلة فقط للطريقة التي تلاحظها عندما تنشئ ترسيمةً، أي الطريقة التي تتطابق معها في ما يخصّ القاعدة وليس في ما يخصّ الحدس نفسه، وبالتالي فقط مع شكل التفكّر وليس مع المحتوى[85].» التمَثلات **الرمزيّة** هي إذًا تمثلات غير مباشرة، تعتمد التماثل، أي **التشابه**.

يعتبر كانط إذًا أنّ التقديم الرمزيّ يستتبع نشاطًا مزدوجًا من قِبَل ملَكة الحكم. نبحث في البداية عن حدسٍ يُمثّل المثال. يتوافق هذا الحدس دائمًا ـ وحتّى حتمًا إن شئنا ـ ليس مع المثال بل مع مفهوم ذهنيّ، (أمبيريقيّ أو محض). وبالفعل لا يمكن لحدسٍ، بمعناه الصحيح، أن يشير إلّا إلى مفهوم ذهنيّ. بعد ذلك، نُطبّق هذه القاعدة، (التي تقود التفكّر في هذا الحدس)، على شيءٍ مختلفٍ

(85) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 173 ـ 174.

تمامًا، هو مثال عقليّ. بما أنّ قاعدة التفكّر ذاتها تطبَّق في الوقت نفسه على العلاقة بين الحدس ومفهومه (الذهنيّ)، وعلى العلاقة بين مجموع العلاقة الأولى والتفكّر في المثال العقليّ، تقوم علاقةٌ غير مباشرة بين الحدس والمثال. تفسير كانط تجريديّ جدًّا، ولكنّه يعطي مثالًا لتوضيحه بعض الشيء: نُمثِّل عادةً الدولة المَلَكية بصورة جسدٍ عضويّ، بالرغم من عدم وجود تشابه مباشر بينهما. مع ذلك، يثير التفكّر في الجسد العضويّ عندنا أفكارًا تشبه تلك النابعة من تفكيرنا في الدولة الملَكية. يكمن هذا التشابه في الاعتماد المتبادل بين الأعضاء والمُخّ، بين الرعايا والملِك، إلخ... يقود هذا النشاط التفكّريّ المشابه إلى بناء صلةٍ غير مباشرة بين فكرة الدولة الملَكية والجسد العضويّ.

بشكلٍ أعمّ، يزعم كانط أنّ «الجميل هو رمز الخير الأخلاقيّ.» وبالفعل، لا يمكن للخير الأخلاقيّ، أي لمُقوِّمنا ما فوق الحسّي، أن يؤدّي إلى تمثّل مباشر. أمّا الشيء الجميل، فيمكنه أن يعطيه تمثُّلًا رمزيًّا، فهو يريني في الطبيعة نظيرًا للغائية ما فوق الحسّيّة، وبالإضافة إلى ذلك يعجبني بشكلٍ ملزِم ولكنه حرّ، كما سيعجبني الخير الأخلاقيّ لو أمكن تَمثُّله مباشرةً. في الحقيقة، تلعب الرمزيّة دورها على مستويَين. من ناحية أولى يشكّل الجميل في حدّ ذاته وفي نوعانيّته، أي في المتعة الخالية من أيّ مصلحة، التي تثيرها الغائية دون غاية نوعية، رمزًا للمتعة التي قد يؤدّي إليها التأمّل المباشر للخير لو كان هذا التأمّل ممكنًا. من ناحية أخرى، الأشياء الجميلة المختلفة هي أيضًا رموزٌ، ليس للخير الأخلاقيّ بعامّته، بل لمُثُلٍ أخلاقيّة مُعيَّنة.

هذا التصوّر الكانطيّ للرمز كتَمثُّل غير مباشر للخير الأخلاقيّ يعلن دون أيّ شك عن النظرية الرومانسيّة للرمز الشعريّ. مع ذلك، لا تتكلّم النظريّتان بالضبط عن الشيء نفسه. يعتبر الرومانسيون أنّ ما يجب تمثُّله رمزيًّا هو **المطلَق**، لأنّه لا يمكن **التفكير فيه على نحو تأمّليّ**. أمّا في النظريّة الكانطية فيجب تمثُّل **الخير الأخلاقيّ** رمزيًّا، لأنّه لا يمكن **تقديمه في حدسٍ مباشر**، ولكن يمكن تمامًا التفكير فيه، (مع أنّه لا يمكن معرفته). طبعًا يعتبر كانط في كتاب **أنثروبولوجيا** (*Anthropologie*)، مثله مثل الرومانسيين، أنّ المعرفة الرمزيّة هي نقيض المعرفة الفلسفيّة، ويميّز مثلهم بين الإشارات المدفوعة (motivés) والإشارات الاعتباطية (arbitraires). ولكنّه، بعكس الرومانسيين، **لا يماثل** البتة بين التمييز بين المعرفة الرمزيّة والمعرفة الفلسفية والتمييز بين الإشارات المدفوعة والاعتباطية. كما أنّه يرفض فكرة النظر إلى الرمزيّة اللفظية كمعرفةٍ تأتي من رموزٍ مدفوعة. لذلك لا يمكنه أن يدافع عن فكرة اللغة الشعريّة الرمزيّة والمدفوعة، كنقيض للّغة العاديّة. أخيرًا، هناك النقطة الأهم، وهي أنّ كانط يعتبر أنّ وظيفة الرمزيّة لا يمكن أن تكون الكشف الأنطولوجيّ. لا يمكن للعالم المرئيّ أن يكون، كما هي الحال عند نوفاليس (Novalis)، رمز مملكة الكينونة المحجوبة. ينتقد مؤلّف **نقد مَلَكة الحكم** بشكلٍ واضح هذا التصوّر الذي يبدو له أنّه يعود إلى نشوة الحماس وليس إلى الفلسفة: «اعتبار الظواهر الحقيقية التي تصل الحواس داخل العالم [كما يفعل سويدنبورغ (Swedenborg)] مُجرَّد رموزٍ للعالم المعقول المخفيّ خلفها هو

دخولٌ في نشوة الحماس (Schwärmerei)[86].» وهذا بالضبط ما سيفعله الرومانسيون.

أطروحة الغائية دون غايةٍ نوعيّة بتدخّلها في نظريَّة العبقرية، تؤدّي مباشرةً إلى الأطروحات الرومانسية القائلة باستقلالية العمل الفنّي وبمرجعيته الذاتيّة. تستخدم الرومانسية لاحقًا وتنظّم ما بدأه كانط في نظريّة العبقريّة، أي تحويل المصطنَعات الفنّيّة إلى كياناتٍ شبه طبيعية، تختلف تمامًا عن منتجات الإنسان الأخرى، فيصبح ذلك في ما بعد السمة المركزيّة للنظريّة التصوّريّة للفنّ بأكملها. ولكنّنا رأينا أيضًا أنّ كانط يعود بسرعةٍ إلى نظريّة العبقرية ويحاول أن يحصر نطاقها. من ناحية أخرى، عندما ننظر إلى الدافع الأساسيّ **لنقد ملَكَة الحكم**، نجد أنّ نظريّة الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة تخصّ **الحكم** الجماليّ وليس **الشيء** الجماليّ. يكرّر كانط دون ملل أنّ ذلك يستحيل أن يكون تحديدًا تشييئيًّا، بينما تعمل أطروحة استقلالية العمل الفنّي كقضيّة أغراضية (كحكمٍ معرفي موضوعي، بمعناه عند كانط). لا يمكن أبدًا حصر الغائيّة دون غايةٍ نوعيّة بخواص الشيء الممكن وصفها، بل هي تشير فقط إلى التلاؤم بين الشيء وملكات المعرفة عندنا، أي أنّها تُعبِّر عن علاقةٍ بين تمثُّل وذاتٍ وليس بين تمثُّل والشيء الذي يُمثِّله.

أخيرًا، لم يكن وضع الفنون الجميلة عامّةً في الجماليات الكانطية ينسجم مع النظرية الرومانسيّة للفن. في هذه النظريّة، يصبح النشاط الفنّي أعظم نشاطات الإنسان، وبالأخص لا يعود الفن مركز

---

(86) *Anthropologie*, p. 498.

التفكّر الجماليّ فقط، بل مركز كلّ تَفكُّرٍ فلسفي. قد رأينا العكس في جماليات كانط، حيث تلعب الفنون الجميلة دورًا ثانويًّا بالمقارنة مع الجميل الطبيعيّ. إنّ فكرة هيمنة الفن، وحتّى فنّ العبقرية، في داخل مجال الجماليات، أو فكرة المكانة الفلسفية الخاصّة بالفن، وهما فكرتان أساسيتان في الجماليات الرومانسية ومن ثَمَّ في كلّ تقليد نظرية الفن التأمّليّة، هما غريبتان عن كانط. هناك دلالةٌ على ذلك في كون صورة الإغريق المثالية التي يعطيها هي صورة مَثل أعلى إنسانويّ (humaniste) أكثر منه فنّي: «كان القَرن، كما الشعوب التي نجد عندها ميلًا نشِطًا إلى تنشئة اجتماعية شرعية تجعل من الشعب جسدًا مشترَكًا ثابتًا، يصارع الصعوبات الكبيرة المرتبطة بالمشكلة المهمّة الخاصّة بالجمع بين الحريّة (وبالتالي المساواة أيضا) والإكراه (احترامًا للواجب وإذعانًا له وليس بالخوف)- كان على هذا القَرن وشعوبِه أن يبتكروا فن تبادل المُثُل بين الطبقات الأكثر والأقلّ ثقافةَ، والتوفيق بين تطوّر ذوق الأولى أو أناقته وبساطة الثانية الطبيعية وأصالتها، وأن يكتشف بذلك الحد الأوسط بين الثقافة العالية والطبيعة في بساطتها، ذلك الحدّ الذي يُشكِّل أيضًا بالنسبة إلى الذوق كحسٍّ مشترَك عند الإنسان القياس الدقيق الذي لا يمكن إعطاؤه بقوانين عامّة[87].» يرتبط مجال الحكم الجماليّ بمَثل أعلى لبشريةٍ تعيش في مجتمعٍ منسجم أكثر ممّا يرتبط ببراديغم فنّي ما. إذا كان للجماليات الكانطيّةِ بُعْدٌ طوباويّ - ولا جدال في أنّ لها ذلك - فإنّ الأمر يتعلق بيوتوبيا جمالية - اجتماعية أكثر منها فنيّة.

---

(87) نقد مَلَكة الحكم، ص 175.

الجماليات والميتاجماليات ونظرية الفن

لئن كانت مسألة العلاقة بين نظرية كانط والنظرية الرومانسية، (المعدودة هنا ممثِّلة لتقليد نظرية الفن التأمّليّة بأسرها) في ما يخص **منزلة الفن**، معقَّدة ولا تحتمل غير جواب تقريبيّ، فإنّ الحال أوضح بكثير في مسألة معرفة **منزلة الخطاب الجماليّ**، ولا مفرّ هنا من التناقض.

علينا أن نتذكّر أنّ جماليات كانط هي في جوهرها **ميتاجماليات**، لأنّها تسعى إلى تحليل الحكم الجمالي وشرعيته. تختلف في ذلك عن نظرية الفن التأمّليّة، التي، من ناحيتها، ليست ميتانظرية بل نظريّة أغراضية. ومن المُؤكَّد أنّ التناقض هنا ليس مطلقًا، لأنّ كانط يقترح أيضًا نظرية للفنّ، ولكن يبقى الدافع النظريّ الأساسيّ لتحليله ميتاجماليًّا.

هذا الاختلاف في موضوع الدراسة لا يعني بنفسه انعدام التناسق. ولكن كانط، في تحليله الميتاجمالي، يعتقد بالضبط أنّ باستطاعته البرهنة على استحالة إيجاد أيّ **مذهب** في مجال الجماليات، بما في ذلك الفنون الجميلة. ولكنّ نظرية الفن التأمّليّة هي **بالفعل** مذهبٌ نظريّ، لأنّها مبنيّة بوضوح على ميتافيزيقا أساسيّة، وهي تساؤل متعالٍ (بالمعنى الكانطي للكلمة، أي تساؤلٌ يدّعي القدرة على تجاوز العالم الذي تطوله التجربة الأمبيريقية) يتّخذ الفنّ كأحد مواضيعه. بعبارةٍ أخرى، إنّ تحليل كانط الميتاجماليّ لا يرفض منذ البداية **كلّ** النظريات الأغراضية للفنّ، بل فقط **النوع** الذي تدّعي نظرية الفن التأمّليّة أنّ باستطاعتها بناءَه.

قد رأينا أنّ كانط يعتبر الحكم الجماليّ جزءًا من الأحكام التفكّرية وليس من الأحكام المحدِّدة. الحكم المحدِّد هو حكمٌ يُرضِخُ حدوسًا ما لمفهوم أو قانونٍ مُعطَيَين مسبَقًا، فهو يقوم بتعيين مفهوم بإرضاخ حدسٍ له، ولا يعتمد بالتالي على مبدأ خاص، لأنّه يكتفي بالعمل بشكلٍ يلائم القاعدة التي يعطيه إيّاها الذهن. إنّه حكمٌ معرفيّ بالمعنى المحدود للكلمة، يعني ذلك أنّ كلّ حكم محدِّدٌ حقيقيّ يضيف إلى معرفتنا بالشيء الذي يحكم عليه. أمّا الحَكم التفكّريّ فهو، بعكس ذلك، يقتصر على «الوعي بعلاقة تمثُّلاتٍ مُعيّنَة بالمصادر المختلفة لمعرفتنا[88].» أو هو أيضًا تَفكُّر في تَمثُّلٍ معيَّن يخصّ إمكانية وجود مفهوم يناسبه. بمعنى آخَر، وكما رأينا سابقًا، هو لا يخصّ العلاقة بين التمثُّل وما يمثّله، بل فقط العلاقة بين التمثُّل وملَكات معرفتنا. وهو بالتالي لا يضيف إلى معرفتنا الأغراضية. وهذه هي الحالة أيضًا حتّى في ما يخصّ الحكم **الغائيّ** (téléologique)، أي الحكم التفكّري الذي يفترض غائية شيئية للطبيعة ويعيد معرفتنا الأمبيريقية إلى مبادئ العقل العمليّ. هو بالطبع حكم معرفيّ لكونه يتبع مفهومًا ما، وبالتحديد مفهوم غاية عمليّة، ولكنّه مع ذلك لا يضيف مباشرةً لمعرفتنا الأمبيريقية للعالم، فهو ليس وصفيًّا ويكتفي بلعب دورِ ضابطٍ (régulateur) في تنظيم معارف أغراضية معطاةٍ قبله. أمّا الحكم التفكّريّ **الجماليّ**، وهو وحده يهمّنا هنا، فلا يمكن اعتباره حكمًا معرفيًّا، لا بالمعنى الصحيح للكلمة، لأنّه لا يحتوي على أيّ

---

(88) *Kritik der reinen Vernunft*, مرجع مذكور سابقًا، ص 285.

معلوماتٍ عن المِيزات الموضوعية للشيء، ولا بالمعنى الضعيف للكلمة، لأنّه، بعكس الحكم الغائيّ، غير محدَّد من قبَل مفهومٍ، وإن كان مفهومًا عمليًّا.

لهذا التحليل تبِعاتٌ مهمّة، تخصّ منزلة الخطاب الجماليّ، أي الخطاب الذي يتجسّد في الحكم الجماليّ، وعلاقته بنظريّةٍ فنّيّة ممكنة.

لنبدأ من النقطة الأولى ! الخطاب الجماليّ ليس خطابًا معرفيًّا، لأنّـه لا يقول شيئًا عن خصائص موضوعه. رأينا سابقًا أنّه يجب تفسير هذه الأطروحة بمعنى قويّ جدًّا، أي أنّها تؤدّي بالتحديد إلى استحالة استخلاص أو استنتاج أي حكم ذوقيّ من حكم معرفيّ يخصّ الشيء الجميل. يبدو إذًا أنّ هناكَ استقلالية متبادلَة في ما يخصّ الحكم الجماليّ والحكم المعرفيّ، لأنّ الإمكانية المعاكسة لاستخلاص حكم معرفيّ أو استنتاجه من حكمٍ ذوقيّ هي إمكانية مرفوضة، فمن المستحيل استخلاص تحديدٍ مفهوميّ من قضيّةٍ ميزتُها الأساسية غياب مثل هذا التحديد. لا يعني تناقض الحكم الجماليّ طبعًا مع الحكم المعرفيّ أنّه حكمٌ لاعقلاني (كأنّه مُجرَّد أمرِ Machtspruch) فهو يبقى عقلانيًّا لأنّه مبنيّ على مبدأ قبْليّ (أو هو، إذا لم نقبل بالترنسندنتالية الكانطيّة، مبنيٌّ على مبدأ تجريبيّ من نوعٍ بسيكولوجيّ)، يسمح لي بأن آمل أن يكون قابلًا للنقل عالميًّا. ولكنّ هذه القابلية للنقل العالميّ هي قابليّة الشعور وليست قابلية قضيّة معرفية، فالحكم الذوقيّ يتطلّب فقط أن يؤدّي الشيء نفسه إلى الشعور باللذّة نفسه عند كلّ كائن عاقل، وبالتحديد عند كلّ

كائن تتعلّق معرفة العالم عنده بالشروط الذاتيّة نفسها الخاصّة بتوافق المَلَكات المعرفية.

يعتبر كانط أنّ الحكم الجماليّ يملك أيضًا مِيزة خاصّة، هي استحالة فَصْله عمّا يحكم عليه. أو بشكلٍ أدق، تعني إمكانيّة نقله دائمًا أنّ ما يحكم عليه هو دائمًا في المتناول. فالحكم المعرفي عن تحرّكات الكُتل الأرضية المسؤولة عن تَشكُّل جبال الألب يبقى قابلًا للنقل حتّى في غياب أيّ تجربة مباشرة لما يحكم عليه، إذ يمكنني (على الأقل في حدودٍ معيّنة) أن أشكّل حكمي المعرفيّ الخاص عن تكوين جبال الألب من دون حاجةٍ إلى أن أقوم بنفسي من جديد بكلّ التجارب الجيولوجية عن الموضوع. في حال كان هناك نظرية متبلورة بِقَدْر كافٍ، يمكنني حتّى أن أصحّح حكمي (وحكم الآخرين) ابتداءً من ملاحظاتٍ شكلية محض، أو من مجرّد «حساب» (كما يقول هيدغر) دون أي «اتصال حسّي» بجبال الألب[89]. يختلف الأمر في ما يخص الحكم الذوقيّ، حيث إمكانية النقل الكونيّ لحكمي على جبل المون بلان (Mont Blanc) أو جبل سيرفان (Cervin) تتطلّب أن يبقى الجبل في متناول كلّ الآخرين الذين يحكمون جماليًّا. أطلب طبعًا أن يُعتَبَر حكمي كونيًّا، ولكن فقط على شرط وجود تجربة تلائمه من قبَل البشر الآخرين (لأنّه لا

---

(89) يمكننا أن نرى أحَدَ تداعيات الـ«التحديد الناقص» لنظرياتنا من قبَل التجربة. انظر:

W. O. Quine, *From a Logical Point of View*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1953.

يمكنني أن أستحصل على تحديداتٍ مفهومية، وبالتالي قابلة للفصل عن التجربة المباشَرة، انطلاقًا من حكمي الخاص)[90]. نرى هنا إلى أيّ مدى يكون التفكّر الجماليّ، في شكله الطوباويّ، عند كانط تفكّرًا مستقلًّا دائمًا ولكنه متقاسَم كونيًّا في حالة شيءٍ مفرد دائمًا لكنه في المتناول كونيًّا.

دائمًا ما تكون العالميّة «الموجِبة» المحض للحكم الذوقيّ مرافقة لطابع هذا الحكم المَصُوغ كمثلٍ عن قاعدة قبْلية وليس كمُجرَّد حكم أمبيريقيّ. ولكن، قد رأينا أنّه من غير الممكن أن نعطي هذه القاعدةَ. بمعنى آخَر، في **نقد مَلَكة الحكم** لا تظهر مسألة إمكانيّة الأحكام الجمالية في داخل التناقض بين القَبليّ والأمبيريقي، بل تجد حلًّا لها في حدٍّ ثالث هو القبْلي غير المحدَّد مفهوميًّا. هذا الحدّ الثالث بالنسبة إلى كانط، يجعل التأسيس القبْليّ للحكم الجمالي ممكنًا، ويمنع في الوقت نفسه أيّ مذهب جماليّ قبْليّ (لن أعود مجدَّدًا هنا إلى الصعوبات الكامنة في صلب هذا التصوّر للحكم الجماليّ، فيكفي أن نلاحظ أنّه في كلّ الأحوال لا ينسجم مع أيّ نظرية تأملية للفنّ).

لم يأخذ بعض أتباع كانط بالاعتبار هذا التميز بين الأمبيريقي والقبْلي غير المحدَّد مفهوميًّا، ممّا أدّى إلى فهمهم الخاطئ لجماليات كانط. هذا ما حصل مع شيلر في **رسائل كالياس**

(90) انظر في هذا الصدد:
Ralf Meerbote, «Reflection on Beauty», in: T. Cohen & P. Guyer (ed.), مرجع مذكور سابقًا، ص75.

(*Kallias Briefe*) (1793)، أي بعد ظهور **نقد مَلَكَة الحُكم** بثلاث سنوات، حيث ينسب إلى كانط النظرية القائلة بأمبيريقية الذوق: «من الصعب جدًّا تحديد الصعوبة الموضوعية الخاصّة بإيجاد مفهوم للجمال وبشَرعَنته بطريقةٍ قبْلية انطلاقًا من طبيعة العقل. [...] وما دمنا لم ننجح في ذلك، يبقى الذوق دائمًا أمبيريقيًّا، ويعتبر كانط أنّه لا مفرّ من ذلك. ولكنّني بالضبط لم أقتنع حتّى الآن بأنّه لا مفرّ من هذه الأمبيريقية، أي من استحالة وجود مبدأ موضوعيّ للذوق[91].» علمًا أنّنا نجده بعد ذلك بقليل يصف الحلّ الكانطي بشكلٍ صحيح كحلٍّ ذاتـي- عقلي ويجعله مقابلًا للأمبيريقية الحِسّيّة - الذاتية عند بورك (Burke) وللحلّ العقلانيّ- الموضوعي عند بومغارتن (Baumgarten). ولكنّه يبدو في الوقت نفسه وكأنّه يعتقد بأنّ مبدأً موضوعيًّا، أو بشكلٍ أدقّ مبدأً يمكنه أن يحدّد الشيء مفهوميًّا، هو وحده ما يسمح بالفعل بتفادي الحلّ الأمبيريقي. لن أدخل هنا في مجادلة لحلّه الشخصي لهذه المسألة، حيث يُحدِّد الجميل ككيفٍ حسّي- موضوعي ويزعم أنّه يتفادى بذلك في آنٍ معًا الأمبيريقية والعقلانيّة و«عقلانيّة الذاتيّة» عند كانط، التي لا يعتبرها حلًّا. أودّ فقط أن أشير إلى أنّ ما دفع شيلر إلى رفض الحلّ الكانطيّ وإلى اعتباره أمبيريقيًّا، يتجاوز إشكاليّة الحكم الذوقي ويرتبط بمشروع نظريّة فنيّة. بالفعل، عندما يقول شيلر إنه إذا ما قبلنا بالنظرية الكانطية، عندها «يبقى الذوق دائمًا أمبيريقيًّا»، فإنه لا يفكّر بمسألة منزلة الحكم

(91) Schiller, *Kallias-Briefe*, in *Werke in drei Bänden*, Hanser Verlag,1966, t. II, p. 352.

الجماليّ بل بمسألة وجود معيارٍ مفهوميّ قبْلي يسمح بتحديد الفَن، أي إنّه يفترض قَبْليًا أنّ الحكم الجماليّ يرتبط **فعليًا** بمعرفةٍ أغراضية. ولكن بحسب كانط ليس، بل ولا يمكن أن يكون، هناك معايير أغراضية قبليّة، وبالتالي فَمِن غَيْر الممكن إيجاد **عقيدة** جماليّة بل فقط **نقد** للحكم الجماليّ، والمعايير، من ناحيتها، هي بالضرورة أمبيريقية أو تخمينية.

يمكننا تلخيص كلّ ذلك والقول وَفْقَ كانط إنّ استحالة أن تتولّد عن الحكم الجماليّ عقيدة ما إنما تعود إلى سببَيْن اثنين:

ا) الحكم الجماليّ ليس حكمًا على الشيء، بل على الرابط بين تَمَثُّل هذا الشيء وملَكاتنا. قد نتكلّم أحيانًا عن الحكم الجماليّ وكأنّه يشير إلى خاصيّاتٍ للشيء مُحدَّدَة مفهوميًا، ولكنّنا نسيء عندها استعمال اللغة. في الحقيقة يقتصر الحكم الجماليّ على ربط الذات بالتمثُّل الذي يُعطى الشيء فيه، وهو «لا يسمح بملاحظة أيٍّ من خاصيّات الشيء، بل فقط الشكل النهائيّ في تحديدات المَلَكات التمثُّليّة التي تهتمّ بهذا الشيء[92].»

ب) يعتمد الحكم الذوقيّ لا شكّ على قاعدة يزعم أنّه وُضِع مثالًا عنها (exemplification)، ولكن يستحيل صياغة هذه القاعدة وهي قاعدةٌ ذاتيّة، فهي تخصّ القابليّة العالميّة لنقل شعورٍ منزَّه عن الغرَض تسبّبه غائية دون غاية نوعيّة. بمعنى آخَر، لا يحدِّدُ الحكمَ الذوقيَّ مبدأٌ مفهوميٌّ وموضوعيٌّ، فكونيّة الجماليات «لا تربط

(92) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 70.

مُسنَد الجمال بمفهوم الشيء في كلّيّة مجاله المنطقي، ولكنّها مع ذلك تُوسِّع إطاره ليشمل كلّ مجال الذوات التي تحكم عليه[93].» وبالتالي، فإنّ عدم إمكان الإشارة إلى قاعدة تُجبر الشخص على التسليم بجمال شيءٍ ما، يعود إلى عدم وجود معيارٍ مفهومي للجمال يمكنه أن يرشِد الحكم الذوقي: «ليس هناك من قاعدة موضوعيّة للذوق تحدّد بواسطة مفهوم ما هو جميل، إذ إنّ كلّ حكم يأتي من هذا المصدر هو حكمٌ جماليّ، أي أنّ مبدأه المحدِّد هو شعور الذات وليس مفهومًا يخصّ الشيء. البحث عن مبدأ للذوق يشير بواسطة مفاهيم معيَّنة إلى معيارٍ كونيّ للجميل، هو بحثٌ عقيم، لأنّ ما نبحث عنه مستحيل ومتناقض في صلبه. القابلية الكونية لنقل الشعور (بالرضا أو عدم الرضا) الذي يحصل دون مفهوم، والإجماع الأكثر كمالًا، في كلّ الحقب وكلّ الشعوب، الخاص بالشعور المعطى في تمَثُّل بعض الأشياء، يشكّلان المعيار الأمبيريقيّ، وهو بالطبع ضعيف ويكاد لا يسمح باعتبار أنّ مصدر الذوق، الذي تؤكّده الأمثلة، هو المبدأ المخفيّ في الأعماق والمشترَك بين كلّ الناس والقائل بالتوافق الواجب بينهم في ما يخصّ الأحكام على الصور التي تعطَى لهم بحسبها الأشياءُ[94].»

من المهمّ أن نفهم البعد الحقيقيّ للنظريّة الكانطيّة، لأنّها كثيرًا ما فسِّرت بشكلٍ خاطئ. يزعم كانط إثبات استحالة أيّ عقيدة جمالية أو تخصّ الجميل، ولكنّ تحليله لا يستثني أبدًا إمكانية إعطاء أحكامٍ

(93) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 54.

(94) **نقد مَلَكة الحكم**، ص 73.

معرفيّة عن الأشياء الموصوفة بالجميلة. وهو لا يقول في أيّ مكان البتة إنّ الأشياء الجميلة هي في صميمها غير قابلة للمعرفة، بل يطلب بكلّ بساطةٍ التمييز بين الأحكام المعرفيّة والأحكام الجماليّة. القضيّة المطروحة لا تخصّ **نوعًا من الأشياء** بل **نوعًا من المواقف الذهنيّة**. صحيحٌ أنّ كانط يهتمّ بالأخصّ بالجميل الطبيعيّ ويقدّم في هذا الإطار فقط وبشكلٍ واضح تمييزه بين الأحكام الجماليّة والأحكام المعرفية. فهو يقول بأنّه يمكن النظر إلى زهرةٍ من وجهة نظرٍ معرفية، (من قبل عالم النبات مثلًا) أو من وجهة نظرٍ جماليّة (كما قد يفعل حتّى عالم النبات نفسه). ولكن ذلك ينطبق منطقيًا على مجال الجميل المصنوع أيضًا، أي مجال الفنّ. من الممكن دائمًا إذًا (بل من المرغوب فيه) دراسة عملٍ معماريّ مثلًا كشيءٍ أو، بشكلٍ أدقّ، كإنجازٍ لقصدٍ إنسانيّ، وبالتالي كتركيبٍ منظّم لا يأتي بشكلٍ تلقائي من عالم الجواز (الطبيعة) بل هو راسخ في أفق الممارسات الفرديّة والتاريخية الموجودة.

يجب ألاّ نخلط بين ضربين من التمييز: التمييز بين الحكم الجماليّ والحكم المعرفيّ من جهة؛ والتمييز بين الجانب الجماليّ والجانب الميكانيكيّ للفنون الجميلة من جهة ثانية. لا يمكن حصر الموقف المعرفيّ المقصود هنا بالحكم الذوقي المعياريّ على العمل الفنّي بحسب التزامه «بالقواعد المدرسيّة.» المسألة لا تخصّ حكمًا ذوقيًا، وإن كان غير نقيّ بل تخصّ حكمًا محدِّدًا على نسق الأحكام المعرفية على الأشياء الطبيعيّة. بمعنى آخَر، الحكم المعرفيّ المحض ممكنٌ أيضًا أمام عملٍ عبقريّ (ومن الصعب، في الحالة النقيض، أن

نفهم كيف يمكن لمثل هذا الحكم أن يكون ممكنًا أمام شيءٍ طبيعي، بما أنّ العمل العبقري هو مثيل الشيء الطبيعيّ).

إذا أردنا توضيح الدافع الأساسي الميتاجماليّ **لنقد مَلَكَة الحكم**، علينا أن نميّز بين ثلاثة مجالات:

- **الحكم الجماليّ المحض** وهو حكمٌ تقويميّ يرتكز على الشعور الحميم.

- **الحكم الجمالي- المعياريّ** وهو يرتكز على اعتماد قواعد معيَّنة ويقتضي مُكوِّنا معرفيًا، لأنّه لا يصبح شرعيًّا إلّا إذا ما حلّلنا أوّلًا عملًا ما لنعرف ما إذا كان موافقًا للقواعد المسلَّم بها كمعايير، ولكن دوره يبقى تقويميًّا.

- **الحكم المعرفيّ** وهو يحلّل الأعمال الفنّيّة باعتبارها أشياء يمكن معرفتها دون إخضاع هذا التحليل لحكمٍ تقويمي.

لسوء الحظّ، لا تظهر هذه التمييزات دائمًا في نصّ كانط بالوضوح الذي نرغب فيه. فكما رأينا مثلًا، لم يَقُل كانط قطّ بوضوحٍ أنّ استحالة وجود عقيدة في مجال الفن، تمامًا كما في مجال الجميلِ الطبيعيّ، لا تمنع بأيّ حال وجود معرفة وضعيّة عن الأعمال المدروسة بشكلٍ مستقلّ عن الموقف التقويمي. هذا طبيعي نوعًا ما، لأنّ ما يهمّه في **نقد مَلَكة الحكم** هو الحكم الجماليّ المحض في خاصيّته بالنسبة إلى الأحكام التقويمية وبالأخص الحكم المعياريّ القائم على قواعد مفهوميّة. مع ذلك، كان لهذا الصمت تداعيات مهمّة، ليس في مجال الجميل الطبيعيّ، بل في مجال الجميل المصنوع، أي في

مجال النظريّة الفنّيّة. وعمومًا، اعتبر الكثيرون أنّ كانط قال إنّ المعرفة الفنيّة مستحيلة، بينما هو يقول في الحقيقة وبكلّ بساطة أنّه يستحيل تأسيس الحكم الجماليّ على مثل هذه المعرفة، كما يستحيل لهذا الحكم نفسه أن يُؤسِّس معرفةً ما. و«العقيدة» التي يتكلّم عنها تتعلق فقط بمجال الحكم الجماليّ، وبالتالي مجال التحديد التقويميّ للفن، وليس مجال معرفته الوصفيّة.

مع ذلك، لا يمكن تفسير الثورة الرومانسية وبشكلٍ عامّ تقليد نظرية الفن التأمّليّة بشكلٍ مُبسَّط بوصفها معرفة خاطئة لنطاق الجماليات الكانطيّة الحقيقيّ. في الحقيقة، **رفض** الرومانسيّون تَصوُّر حديثٍ عن الفنون لا يكون مذهبيًا. وأفضل مثالٍ على ذلك هو شيلر، الذي يأسف لاعتبار كانط أنّ المعرفة القبْلية **للجميل**، أي للتحديد **التقويميّ** للفن، مستحيلة. هذا الرفض عند رومانسيّي يينا (Iéna) أكثر جذريّة، فهم يرفضون الحظر العامّ الذي صاغه كانط ضدّ **كلّ** معرفةٍ أغراضية **قبْليّة**، وستهاجم بعد ذلك المثاليّة الناشئة، التي تساهم فيها الرومانسية، **نقد العقل المحض** أكثر من **نقد مَلَكَة الحكم**. بمعنى آخَر، وبالرغم من فَهْم الرومانسيين أنّ نظريّة كانط لا تتعارض مع معرفة الفنون، فهم يرفضون هذه المعرفة مدّعين أنّها «أمبيريقية»، تمامًا كما يرفضون العلوم الطبيعية. فالمعرفة الوضعية للفنون، بمثل ما جعلتها جماليات كانط ممكنة، لا تستطيع أن تقوم بالعمل الذي تتوقّعه الرومانسية من النظرية الفنية. نشأت النظرية التأملية للفهم من إرادةٍ واضحة تهاجم كانط وتسعى إلى إنشاء **عقيدة** فنّية، أي تحديدٍ جوهريّ يقوم على تقويم. علينا أن نُشدِّد تكرارًا على

هذه النقطة: ما يُشكِّل خصوصية نظرية الفن التأمّليّة لا يعود إلى سعيها إلى إعطاء تعريفٍ للفن، ولا حتّى إلى إعطاء تحديدٍ جوهري له، فهي تودّ أن تؤسّس امتياز الفن وطبعه الوَجْديّ كفنّ، بإزاء غيره من أنشطة الإنسان. غير أنّ الجماليات الكانطيّة تعُدّ هذا النوع من التحديد مستحيلًا، لأنّها تقول بأنّ معايير الامتياز لا يمكن أن تكون معايير كونية مؤسَّسة «أغراضيًّا» وموضوعيًّا، بل هي فقط معايير ذاتيّة، تخصّ ذاتًا فرديّة تجد نفسها أمام شيءٍ فرديّ، وهي لا تستطيع أن تؤدّي إلى تعريفٍ كونيّ.

يجب أيضًا التميز بين مشكلة إمكانيّة المعرفة الأغراضية للفنون الجميلة أو عدمها، ومشكلة وضع القضايا الوصفيّة التي يقال بواسطتها الحكم الجماليّ. المشكلتان تختلفان تمامًا، فمشكلة وضع القضايا الوصفيّة التي يقال بواسطتها الحكم الجماليّ، أي مشكلة المسانيد (prédicats) الجمالية، تعود بكاملها إلى تحليل الحكم الجماليّ. مع الأسف، لا يعالج كانط هذه المشكلة إلّا بطريقة غير مباشرة، فلا يُعدِّل أو يضبط على نحو أدقّ نظريّته القائلة بغياب المفاهيم عن الحكم الجماليّ. وفعلًا، حتّى الحكم الجماليّ المحض، ما دام حكمًا (لا يقتصر على شعورٍ خاص) وجب أن يكون له دافع. أمّا الحكم الجماليّ المطبَّق على الفنون الجميلة، فهو يقتضي، كما يسلّم بذلك كانط نفسه، مكوّنًا مُشرعِنًا يستخدم قضايا وصفيّة، لأنّه يتصوّر العمل كنتاجٍ مصنوعٍ منظَّم بحسب قواعد معيَّنة. بعبارة أخرى، معظم الأحكام الذوقيّة، ما إن تتمّ صياغتُها، حتى تحتوي قضايا وصفيّة تخصّ كيفياتٍ تشير إلى الشيء الجماليّ أو الفنّي.

هذا ما نراه في القضيّة النموذجية للحكم الذوقيّ بحسب كانط: «أ جميلٌ.» هذه قضيّةٌ حَمْلية وهي تحمل كيفًا من كيفيات الشيء لا وضعًا شعوريًّا. بالطبع وبِحَسَب كانط، لا يطابق هذا الشكل النحويّ البنية العميقة للجملة، التي هي، من ناحيتها، تعبيريّة وتقويميَة (لأنّ عليها في الوقت نفسه أن تُعبّر عن شعور وتقترح قيمة). مع ذلك، يُظهر هذا الشكل النحويّ، وإن كان سطحيًّا، أنّ الحكم الجماليّ، كفعل خطابيّ عامّ، يُقدّم نفسه أحيانًا كثيرة كحكم تدفعه قضايا وصفيّة تخصّ الشيءَ. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ بنية القَضية التي يحتفظ بها كانط، أي «أ جميلٌ»، تُبسِّط أكثر من اللازم البنية الفعليّة للأحكام الجمالية، خاصّةً عندما تخصّ هذه الأحكام أعمالًا فنّيّة. هذه البنية هي بالأحرى كما يلي: «أ هو س مثل «جميل»» بمعنى آخَر، من النادر أن يوصف شيءٌ ما كجميل في المطلق، بل هو جميلٌ بالأحرى في حقلٍ سياقيّ أو مفهوميّ معيَّن[95]. يقود ذلك إلى فكرة قابليّة الشيء للمقارنة مع أشياء أخرى. هل يمكن اعتبار هذه القابليّة ببساطة نوعًا من الشعور القابل للكونيّة؟ ألا تقودنا بالأحرى في الوقت ذاته إلى إمكانية وصف السمات المميَّزة التي تجعلني أقبل بالقول إنّ «أ» هو «س»، وهذا جميلٌ؟

الموضوع يخصّ دون شك الاختلاف الواضح بين الشعور والمفهوم، أو قُل كذلك الاختلاف بين الحكم الجماليّ المحض والحكم الجماليّ المطبّق، أي «غير المحض.» يبدو أنّ الحكم

(95) انظر في هذا الموضوع، مقالة كندال والتن (Kendall Walton) المذكورة أعلاه.

الجماليّ المحض والحكم الجماليّ «غير المحض» يخصّان بكلّ بساطةٍ مرحلتَين من نموّ ملَكات الإنسان الجماليّة، وأنّ الحكم الجماليّ المحض (وهو تعبيرٌ مباشر عن إحساس) يُمثِّل المرحلة الأوّليّة. هذا على الأقلّ ما تميل إلى إثباته دراسات علم نفس النموّ في تطبيقها على مجال الحكم الجمالي. بالفعل، الحكم الجماليّ المحض يقترب كثيرًا من الوصف الذي يعطيه مايكل ج. بارسونز (Michael J. Parsons)، في دراسته التجريبية لنموّ ملَكات الحكم الجماليّ، لأوّل مرحلة من هذا النموّ كما نجدها في أحكام الأطفال الجمالية: «معاملة واقعتَي الحبّ والحكم كفكرتَين متساويتَين، وكأنّ ردّنا الحَدْسي هو في الوقت نفسه حكمٌ، والحكم هو العلّة نفسها التي نقدّمها لدعمه، وهي أنّ الشيء يعجبنا[96].» يتّفق كانط، في تفضيله الجميل الطبيعيّ على الجميل المصنوع، مع الموقف المعتمَد في هذه المرحلة من النموّ، حيث يعتبَر الجمال المرئيّ هو جمالَ الأشياء المعاد إنتاجها، وبالتالي جمال الأشياء الطبيعية. ولكنّ بارسونز يبيّن أيضًا، ومن دون شك، أنّ النموّ اللاحق لا ينحصر بهذا التعبير عن شعور حميم، وإن رافقته ضرورة عالميّة، بل يميل إلى الانفتاح أكثر فأكثر على قبول تحديداتٍ مفهوميّة، قد تخصّ معارف أمبيريقية عن موضوع الحُكم أو معايير للحكم. طبعًا، وكما يقول كانط، الحكم مبنيّ في آخر المطاف على موقفي من العمل، ولكن يمكن بكلّ سهولةٍ تغيير هذا الموقف من خلال تفكيرٍ مفهوميّ يجعلني

---

(96) Michael J. Parsons, *How We Understand Art*, Cambridge University Press, 1987.

مثلًا أرى أشياء غابت عنّي، أو يبيّن لي أنّ تفاعلي مع العمل غير مناسب أو بدائيّ، إلخ[97]. بمعنى آخَر، فإنّ علم نفس النموّ يدعم الأطروحة الكانطيّة، لأنّها تبرهن على أنّ الحكم الجماليّ مبنيٌّ بالفعل على الشعور بالمتعة أو النفور لدى الشخص الذي يتفوّه به، ولكنّها تُبيِّن في الوقت نفسه أنّ مصدر الشعور بالمتعة نفسه هو كثير التعقيد وقد يحتوي على إشارةٍ إلى وقائع معرفية هي ممتلكات عامّة على غرار معارفنا عن العالم. لا يصحّ ذلك في ما يخصّ الفن فقط، بل أيضًا في مجال تقدير الجميل الطبيعيّ؛ ففي الحضارتَين الصينيّة واليابانيّة، اللتين تملكان جمالياتٍ تخصّ الجميل الطبيعيّ أكثر تعقيدًا من جمالياتنا، يعود تقدير الجميل الطبيعيّ إلى ثقافةٍ مكتسَبَة، غنيّة بالتحديدات المفهوميّة، أكثر بكثير من الحساسيّة العفويّة. لهذا السبب، لا يمكن حصر التناقض بين الجميل الطبيعيّ والجميل المصنوع - بعكس ما يقوله كانط - بالاختلاف بين الحكم الجماليّ المحض والحكم غير المحض؛ فهو يعود بالأحرى إلى التميز بين جماليات التلقّي المحض ونظريّة في الفنّ لا تستطيع أن تتجاهل البنية القصديّة لأشيائها.

---

(97) كان فيكتور باش (Victor Basch)، في كتابه:
Essai critique sur l'esthétique de Kant, Félix Alcan, 1896,
قد انتقد كانط سابقًا لعدم تسليمه بعدّة مراحل «في المجال الفنّي» (ص 196). وأضاف: «[...] لا أقبل بالحكم الجمالي. إنّه جهازٌ غير موجود ولا يمكنه أن يوجد. كلّ حكم جماليّ هو في الحقيقة حكم جماليّ - غائيّ» (ص 510).

من البديهي أنّ القبول بوجود مُكوِّن مفهوميّ في الحكم الذوقيّ لا يعني أنّنا نُخضعه للحكم المعرفيّ، فهو يبقى حكمًا تقويميًا، لأنّ المِيزات الوصفية المُختارة لا تُحدِّد الشيء في ذاته (in se) بل هي ما يثير إحساسًا بالمتعة (أو النفور) لدى الشخص الذي يصوغ الحكم الجماليّ. **لا يتمّ اختيار الميزات الوصفيّة لكونها حاسمة أغراضيًّا، بل لأنّها جذّابةٌ ذاتيًّا.**

التصوّر الكانطيّ للتجربة الجماليّة، كما نرى، (وللحكم الجماليّ بالتحديد) ليس خاليًا من المشكلات. لا أزعم أنّني قد أعطيتُ أجوبة نهائية لها، ولكن يكفي أنّني بيّنتُ أنّه بالرغم من عدم تلاؤم نظريّته مع أي مشروع نظريّةٍ تأملية للفنّ، فهي لا تتناقض أبدًا مع المعرفة الوضعيّة للفنون. بمعنى آخَر، إنّ الصعوبات التي يلقاها تحديده «الانفعالي» (émotiviste) البحث للحكم الجماليّ مستقلّة عن احتمال صلاحيّة نظريّته الأساسية، التي يمكن أن نلخّصها في نقطتيْن:

ا) التحليل الميتاجماليّ يبيّن أنّ مشكلة إمكانية وجود معرفة موضوعيّة للفنون هي مستقلّة في الآن نفسه عن مسألة منزلة الحكم الجماليّ (المحض أو المطبَّق)، وعن مسألة منزلة القضايا الوصفيّة التي قد تتمكّن من دفع هذا الحكم الجمالي، وعن مسألة إمكانيّة أو استحالة وجود مذهبٍ جمالي قَبْلي. وبالتالي لا يمنع هذا التحليل أبدًا المعرفة الوضعيّة للفن، وهي معرفة تملك بالضبط المكانة نفسها التي تحتلّها الخطابات المعرفية الأخرى. كما لا يمنع إمكانيّة دفع الحكم الجمالي بواسطة توصيفاتٍ أغراضية، بما أنّه يتمّ اختيار

السمات الموصوفة بحسب المتعة التي تثيرها، وليس كسماتٍ تحدّد ماهية الشيء الذي نحن بصدده.

ب) تؤكّد هـذه النظريّة استحالة حصر الحكم الجماليّ في الأحكام الوصفيّة الدافعة، أي هي لا تناسب أي عقيدة جمالية (نفهم كلمة «عقيدة» هنا بمعناها القويّ الذي نجده عند كانط، أي هي مرادفة للنظريّة الأغراضية الحتمية)، لأنّ هذه النظرية تتمثل تحديدًا في زعم تحويل حكمٍ تقويميّ قائمٍ على شعورٍ بالمتعة إلى معرفة أغراضية.

ينشأ مع الرومانسية إذًا التباسٌ يؤدّي إلى نتائج وخيمة، هي نوعٌ من الخطأ المقوليّ (category error) الذي يخلط بين الخطاب المعرفيّ الخاص بالفنون و«عقيدة» ما، بالمعنى الكانطيّ للكلمة. وبالفعل، تتعامل النظريّة التأملية مع الفن كحقلٍ كينونيّ معيَّن بفضل قيمته، فتقيم مقولةً وجودية على مقولةٍ تقويميّة. تخلط هذه النظريّة بين الفن كشيءٍ ظاهريّ والفن كقيمة، فتحدّده بواسطة قيمته وتقوّمه في المقابل بواسطة تحديده. لهذا السبب، شكّل تمييزها بين الفن واللافنّ بالضرورة خطًّا فاصلًا مرسومًا داخل الممارسات الفنّيّة: فالإقصاء تكملة للتقديس.

ليس مثار الجدل تخلّي نظرية الفن التأمّليّة عن منهج كانط الميتاجماليّ، وإن كنّا نأسف لكوننا انتظرنا القرن العشرين لكي نرى تفعيلها من جديد (في الفلسفة التحليليّة الأنجلو ـ أميركية). القرار الـذي اتّخذه الرومانسيون، القاضي بالتوجّه نحو نظريّة

الفنّ، كان بالتأكيد قرارًا إيجابيًّا. ونفهم أيضًا وجوب انفصالهم عن كانط عندما اختاروا هذا التوجّه، لغياب التفصيل والوضوح عن مواقفه الخاصّة بالفن ولتفضيله الجميل الطبيعيّ. ولكنّ الانفصال الأساسيّ، والذي كانت له أكبر التداعيات، نجده في مكانٍ آخَر، هو تقديس الفنون وبناء مذهبٍ تأمليّ يسعى إلى شرعنة هذا التقديس. الوجه الأساسي للنظريّة التأملية للفنّ لا يقوم أساسيًّا إذًا على سعيها لتجاوز كانط بل على العوامِل التي تدفعها وعلى طريقة تَصوُّرها لهذا «التجاوز.»

القسم الثاني

نظريّة الفنّ التامليّة

الفصل الثاني

نشأة
نظرية الفن التأمّليّة

عندما ننتقل من الجماليات الكانطية إلى الجماليات الرومانسية، نجد صعوبةً في التكيّف، لأنّنا ندخل في عالمٍ مختلفٍ تمامًا. إذ نلاحظ طبعًا بسرعة أنّ التغيير «التقنيّ» يخصّ في الوقت نفسه المنزلة المعطاة للفنّ والمنزلة المعطاة للمعرفة الجمالية، ولكنّنا نفهم في الوقت ذاته أنّ ما هو على المحكّ في هذا التغيير يتجاوز كلّ الأسئلة الجماليّة الصرف. فالثورة الرومانسيّة تُشكِّل موضع انقلابٍ أساسيّ وتَغيُّر جذريّ في تَصوُّر العالم وعلاقة الإنسان به، على مستوى الحساسية الأشد فرديّة والأكثر خصوصية كما على مستوى النظرة العامّة إلى الوجود الإنساني. ويتكثّف هذا الانقلاب بالطبع في المجال الجماليّ، ولكنّ طابعه المُعَمَّمَ هو الذي جعل من الثورة الرومانسية مرحلةً أساسية في تاريخ الثقافة الغربية، على نسق عصر النهضة وعصر التنوير[98].

---

(98) بين الأعمال العامّة المكرَّسة لدراسة الثورة الرومانسية الألمانية دراسة شاملة، علينا أن نذكر:

H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, *Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte,* 8ème édition, VEB Koehler & Amelang, Berlin, 1966,

وبالأخص:

R. Ayrault, *La genèse du romantisme allemand*, Aubier, 1961-1976.

ما هي طبيعة هذه الثورة؟ إنّ تعلّق فريدريش شليغل في شبابه أو شيلنغ بالنزعة الجمهورية، و«جذرية» الكثير من نظريات الأخوَيْن شليغل ونوفاليس الجمالية، قد تـؤدّي إلـى أخطاء عند القارئ المعاصر. فالثورة الرومانسية، وذلك ابتداءً من حقبة يينا، كانت في صميمها «محافظة»، بمعنى أنّها سعت (ونجحت في جزءٍ كبير) إلى التخلّص من الحركة الهادفة إلى علمنة الفكر الفلسفي والثقافي التي بدأها عصر التنوير، والتي تُشكِّل نزعة كانط النقدية مثالًا جيّدًا عنها.

لا يمكن البتة أن نتجاهل تمامًا «رؤية العالم» الرومانسية، لأنّها ترتبط بقوّة بالمسائل الجمالية، فقد نشأت نظرية الفن التأمّليّة بالطبع من تلاقي عدّة عوامل اجتماعية وسياسية وفكرية. ولكن لكلّ هذه العوامل النواة السرّية نفسها، وهي ثنائية، تتألّف من جهة، من تجربة انحرافٍ وجودي واجتماعي وسياسي وثقافي وديني، ومن جانب آخر، من توقٍ لا يقاوَم نحو اندماج متناغم وعضوي لكلّ نواحي الواقع الإنساني المعيشة بشكلٍ غير متناغم ومبعثَر. وبالتالي، لا يمكننا أن ننكر أنّ التساؤل عن وضع الفن إنّما يتعلّق بنشأة صورة الفنّان «الحر»، أي في الحقيقة بدخول منطق السوق أكثر فأكثر في حركة انتشار الثقافة الفنّيّة والأدبيّة. فاستبدال حكم السوق غير الشخصيّ وغير القابل للتنبّؤ بعلاقات التبَعيَّة الشخصيّة، كان لا بدّ أن يدفع الفنّانين والكتّاب حتمًا إلى طرح أسئلة عن منزلة نشاطهم[99].

(99) عاش فريدريش شليغل مثلًا، ولمدّة طويلة، حياة الكاتب «الحر»، الخاضعة للصُّدف والخالية من الاستقرار، مع ما يرتبط بها من نقص الأمان في المال والمنزلة. ولا ننسى أيضًا أنّ أكبر مغامرة نشر لرومانسية يينا، أي مجلّة

وفي ما يخصّ الرومانسية الألمانية بالتحديد، يجدر ألّا ننسى العوامل السياسيّة. لم يكن تَفكُّك البنى الإقطاعية الذي أحدثته الثورة الفرنسية، والذي رحّب به الرومانسيون الألمان بداية ثمّ أسفوا له بسرعة، بعيدًا عن التأثير في السمة المزدوجة المتناقضة التي تُحدِّد نصوصهم، وهي الاحتفال بالنزعة الذاتية الأكثر جذرية، مقرونًا بحنينٍ متزايد يبكي تقويض البنى الاجتماعية المتّحدة والمعروفة بـ«عضويتها.» عندما يسحر نوفاليس، في رحلته المتصوّفة في **إيمانٌ وحُب** (*Foi et amour*) (1798)، ملكَ بروسيا وزوجتَه، أو عندما يقوم، في **العالم المسيحيّ وأوروبا** (*La chrétienté et l'Europe*) (1800)، داعيًا إلى العودة إلى كنيسة العصور الوسطى والإصلاح المضاد، يبقى الرجلَ نفسه الذي يدافع في مقطوعاته الأدبيّة عن التصوّرات الشعرية الأكثر تجديدًا[100] إنّ تَصوُّره الجذريّ للشعر لَيتواءم مع نظرية اجتماعية اعتُبرَت محافظَة وقيل بالأخصّ إنها،

Athenaeum، توقّفت سنة 1800 لأسباب اقتصادية في الأساس، متصلة بنقص أرباح الناشر التجاري. انظر في هذا الصدد خاتمة إ. بيلر (E. Behler) عند إعادة طبع نسخ إضافية من المجلّة الرومانسية، في:

Athenaeum. Eine Zeitschrift, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, t. III, pp. 5-64.

(100) انظر:

Novalis, *Schriften*, éditeurs P. Kluckhohn & R. Samuel, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, t. II, 1960, pp. 485-499, t. III, 3ème édition, 1983, pp. 507-524.

يُشار إليه في ما يأتي بالرمز (*SCH*) مشفوعًا بالجزء والصفحة، وعند الحاجة برقم المقطع بين هلالين.

بتقديسها الوحدة والدولة والتراتبية، إنما كانت تُبشِّر بأيديولوجيات القرن العشرين الشمولية[101].

إنّ المصطلح الأساسيّ للأيديولوجيا الرومانسية هو دون شك **الوحدة**. ولهذه الوحدة ميزتان: فمن ناحية أولى، لا تُعتبر مبدأً مُجرَّدًا بل قوّة حيّة وباعثة للحياة، كما هي روح الكَون العضويّ حيث كلّ شيءٍ يكُون حياةً. وهي ذات طبيعة لاهوتيّة، فتقلّبات التيه الرومانسيّ في الوحدة الإلهية للكينونة عند القدماء والسبينوزية (spinozisme) ثمّ الكاثوليكية، تكشف الكثير، ليس بالأخص في ما يُميِّز بعضها من بعض بل في ما يجمع بينها، وهو المطالبة برؤية لاهوتية للكَون. قيل تكرارًا إنّ الرومانسية كانت دين الفن، ولكنّها أيضًا وبالقَدْر نفسه نظريةٌ لفنّ لاهوتيّ، فلا يمكن الفصل بين تقديس الفن ووظيفته الدينيّة.

ولكنّ الوحدة هي في الوقت نفسه فاشلة. ولا تتوقّف نصوص فريدريش شليغل ونوفاليس عن الدوران حول موضوع **ضياعها** والأمل بعودتها القريبة. ولهذا السبب يتوق نوفاليس إلى كنيسة العصور الوسطى، ويأسف لقوّة التبعثر والتفريد الناتجة عن حركة الإصلاح وعصر التنوير، ويحلم بإعادة البابوية كسلطة عُليا تجمع تحت رايتها شعوب أوروبا من جديد. وللسبب نفسه يتوق فريدريش شليغل الشابّ إلى وحدة الثقافة العضويّة في العالم القديم، فيأسف

(101) انظر على سبيل المثال:
H. W. Kuhn, *Der Apokalyptiker und die Politik. Studien zur Staatsphilosophie des Novalis*, Fribourg, 1961, p. 150.

لتبعثر الأدب الحديث في الذاتانية ويعلن العودة إلى الأدب الكلاسيكي. صحيح أنّه، بعكس نوفاليس، يعتقد أنّ هذه العودة إلى الأدب الكلاسيكي لن تحصل برجوعٍ إلى الوراء في التاريخ، بل على العكس، بفضل تَفاقُم النزعة الذاتانيّة الحديثة الذي يُنتج بنفسِه نقيضَه، أي ثقافةً موضوعيّة متجدِّدة.

ولكنّ التجلي الأكبر للحاجة إلى الوحدة نجده، من دون شك، في الحقل الفلسفيّ، وليس ذلك عند فريدريش شليغل ونوفاليس فقط، بل وعند هُوْلدِرْلين وأعلام المثالية الموضوعية، أي عند شيلنغ وهيغل أيضًا. ولكن المقصود هنا هو كانط، فهو متَّهمٌ بإقفال باب الأنطولوجيا، وبردّ اختزال حقل المعرفة إلى الصور والمقولات الذاتيّة والأشياء الظاهريّة، وبردّ مسألة **الواحد الكلّيّ** (hen kai pan) - أي الكينونة والله - إلى مثالٍ عقليّ مَحْض بعيد فلا سبيل للتأمل النظريّ أن يناله. أراد الرومانسيّون ومُفكّرو المثالية الموضوعية تجاوز النقد الكانطيّ واحتواءَه، فأعادوا ترويج الأنساق الميتافيزيقيّة الكبرى. ولهذا السبب، استخدموا لايبنتز وسبينوزا وبومه (Boehme) وأفلوطين، أي بناة الأنساق الكونية الواحدية (monistes)، وأعادوا تفسيرها من وجهة نظر ذاتيّة. نرى إذًا نوفاليس يبني في الوقت نفسه نظريته الشعرية وميتافيزيقا كونيّة مستلهَمة من أفلوطين.

يجب وضع الثورة الجمالية، وبالتحديد التصوّر الجديد للفنون والتحديد الجديد لمنزلة الخطاب بشأن الفنون، في هذا الإطار العامّ لرؤية الرومانسية للعالم، إذا أردنا أن نفهم الدوافع العميقة. وعلّق الكثيرون على هذه الرؤيا للعالم، فلمدّةٍ طويلة شَكّلت دراسة «الروح

الرومانسية» أحد المواضيع المُفضَّلة للأبحاث الخاصّة بالرومانسية. وتَحوَّلت الأنظار مُؤخَّرًا نحو جوانبها الجمالية والشعرية. وكان أهمّ نتائج هذه الأعمال بيان أنّ الثورة الرومانسية يمكن اعتبارها مَنشأً لمعظم أطروحات «الحداثة» الجمالية والشعرية[102]. من ناحية أخرى - وعلى حدّ علمي - لم تسترعِ مشكلة مكانة الخطاب الخاص بالفنون وعلاقته بتقديسها الانتباه نفسه؛ مع أنّ الانتقال من كانط إلى الرومانسية حَصَلَ أيضًا على المستوى الإبستيمولوجيّ لهذه المكانة، ومع أنّ العلاقة بين تقديس الفنون ونشأة نظريّة تأملية في شأنها لم تكن من باب موازاةٍ غير مقصودة.

ومع ذلك فإنّ نشأة الرومانسية تعود إلى عاملٍ أكثر خصوصيّة، هو الاقتناع بأنّ الخطاب الفلسفيّ غير قادرٍ بشكلٍ

(102) انظر الدراسة الرائعة لنظريّة الرمز الرومانسية ضمن:
T. Todorov, *Théories du symbole,* Seuil, 1977, pp. 179-260,

كذلك نصوص مقدّمات ف. لاكو-لابارت وج. ل. نانسي:
Ph. Lacoue-Labarthe et J. L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand,* Seuil, 1978.

أذكّر أيضًا بالدراسة، التي أضحت قديمة، لولتر بنيامين:
W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deuschen Romantik* (1920), Suhrkam Verlag, Frankrut-sur-le-Main, 1973.

وترجمته إلى الفرنسيّة:
Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand,* Flammarion, 1986.

مناسب على التعبير عن الأنطولوجيا الثيولوجية المتجدّدة. وكانت نظرية الفن التأمّليّة غير قابلة للانفصال، عند ولادتها، عن الفكرة القائلة بأنّ على الفن أن يحلّ مكان الخطاب الفلسفيّ الفاشل. وتكمن التجربة الأساسية للرومانسيين في الفكرة القائلة إنّه يستحيل على الفلسفة أن تسمح بازدهار الأنطوثيولوجيا (onto-théologie). بمعنى آخَر، بما أنّ قيمة الخطاب الفلسفي قد تضاءلت، فقد بقي على الفنون، وبالأخص الشعر، أن تلعب دورًا أنطولوجيًا.

هذا الإخلاء للخطاب الفلسفي هو، وفي شكل مُفارقَة، عمل الخطاب الفلسفيّ نفسه[103]. فللحافز الفلسفيّ الرومانسيّ رأسان اثنان، واحدٌ ينظر إلى الإرث المنهجيّ ويبقى نقدويًّا والثاني ينظر إلى الأنطولوجيا الثيولوجية الجديدة. ويقع كلا الحافزَين على مستويَين مختلفَين. تعمل الأنطولوجيا الثيولوجية كحقيقة بديهية، ذات طبيعة خطابية غير معروفة بشكلٍ صحيح. أمّا المنهجيّة النقدويّة فمن المفروض أن تمثّل الخطاب الفلسفيّ بامتياز. وتشكّل الأنطولوجيا الواحديّة قطبًا مرجعيًّا «مُطبَّعًا» يعاشُ كقطبٍ لا يمكن قوله في أفق الخطاب الفلسفيّ، الذي تسود فيه ثنائية الذات والموضوع، وبالتالي استحالة قول وحدتهما المطلَقَة.

---

(103) Rüdiger Bubner, «De quelques conditions devant être remplies par une esthétique moderne» in: R. Rochlitz (éd.), *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud, 1990, p. 87:

«التوضيح المتبادل الظاهر [بين الفن والفلسفة] مُضلِّل، لأنّ الحقيقة، وهي المسألة الأساسية، تهيمن عليها الفلسفة بشكل خفيّ.»

سوف يُعبِّر فريدريش شليغل عن عدم الالتقاء هذا بين المحتوى المثالي للفلسفة وصورتها النظرية، في تمييزه بين روح الفلسفة وكلامها: «يعتقد البعض أنّ الصورة الكاملة للفلسفة موجودة في الوحدة المنهجية. ولكنّه على خطأٍ تامّ. فالفلسفة ليست نوعًا من الأعمال الخارجيّة المعروضة (Darstellung)، بل هي فقط روحٌ وقصد [...]. إنّ مفهوم الفلسفة واسمها نفسه، وكلّ تاريخها يشير إلى كونها مُجرَّد بحثٍ لا نهاية له ولا يستطيع إيجاد شيءٍ (ewiges Suchen und Nicht-Finden können).[104]» وسيؤكّد نوفاليس من ناحيته، وباستلهام بالغ من النظريات الأفلاطونية الجديدة، أنّه لا يمكن الوصول إلى الواقع الأساسيّ إلّا من خلال وَجْدٍ لا يخضع للخطاب العقلانيّ، لأنّ هذا الخطاب يفترض دائمًا الفصل بين الذات التي تتكلّم والموضوع الذي يدور الكلام حوله. والإبداعُ الشعريّ فقط يمكنه التأمّل الوَجديّ بشكلٍ يسمح للشاعر بأن يكون في الوقت نفسه الذاتَ والموضوع، الأنا والعالَم.

باختصار، لم ينشأ الفنّ كوحيٍ أنطولوجيّ من مُجرَّد فشل للفلسفة، بل بشكلٍ أكثر خصوصيّة، من عدم التوافق بين صورتها النظريّة ومحتواها (أو دلالتها) الأنطولوجية. يبرز الفن عندها ويُحقِّق عرض محتوى الفلسفة.

---

(104) Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe* (*KA*), Schöningh Verlag, Paderborn, 1959 ff, t. III, p. 99.

ويُشار إليه في ما يأتي بالرمز (*KA*) مشفوعًا بالجزء والصفحة، وعند الحاجة برقم المقطع بين هلالين.

يكمن ما يميّز الرومانسية من التطوّرات اللاحقة لنظرية الفن في هذا التنسيق المزدوج. فلا يفي الفنّ بوظيفة أنطولوجية فقط، بل هو أيضًا العرض **الوحيد** الممكن للأنطولوجيا، أي للميتافيزيقا التأملية. وبالفعل، وفي ما يخصّ هذه النقطة بالتحديد، فإنّ المثالية الموضوعية تضع نفسها وجهًا لوجه مع المفكّرين الرومانسيين. ومع ذلك يحتفظ الفن عند شيلنغ وهيغل بوظيفة وحْيٍ أنطولوجيّ، ولكنّ الفيلسوفَين يريان علاقته بالخطاب الفلسفي على نحو مختلف. ومن ناحيته يبقى الحلُّ المثاليّ غير ثابت، فيعود شوبنهاور ونيتشه وهيدغر إلى إشكالية مرتبة كلٍّ من الفن والفلسفة، لإعادة إحيائها دون كلل.

في نظرية الفن التأمّليّة، تجد الفنون نفسها إذًا في قبضة الخطاب الفلسفيّ، بالنسبة إلى وظيفتها ومحتواها. ويجب أن نفهم من هذا المنطلَق الرابط اللازم بين تقديس الفن ونشوء نظريّة فن تأملية: تطلب النظرية التأملية تطبيق **جهات** التقديس، ولكن التقديس هو الذي يدفع أوّلًا في الوقت نفسه إلى وضع نظرية تأملية عليها أن تُشرعِنه. وهذا يُفسِّر دون شك لماذا يظنّ التقليد الفلسفي الألماني المنبثق عن الثورة الرومانسية، دائمًا نفسه مجبرًا على أن يبني أيضًا نظرية في الفن وأن يعطيها مكانةً استراتيجية في البناء الميتافيزيقيّ العامّ. يضبط كلٌّ من الفنّ الأنطولوجيّ وميتافيزيقا الفنّ أحدُهما الآخَرَ، وتبقى نظرية الفن التأمّليّة دائمًا تحديدًا معيَّنًا لمحتوى الفن، كما للمكان الذي يحتلّه في أنطولوجيا عامّة. وعندما تقول نظرية الفن التأمّليّة إنّ الفن يكشف الكينونة، عليها دائمًا أيضًا، وفي الوقت نفسه، أن

تضعه في الكينونة التي تكشفه، فهو في الوقت نفسه وحيٌ أنطولوجيّ وموضوع الأنطولوجيا. يعتبر الرومانسيون أنّ الشعر يكشف الكَون، ويُمثِّل، في الوقت نفسه، شكله الأخرويّ. يعتبر هيغل الفنّ وحيًا حسّيًّا يَكشف المطلَق وهو، في الآنِ نفسه، أحد أشكال الروح، وإحدى مراحل تَدرُّجٍ منهجيّ يصل إلى ذروته في تحقيق الفلسفة لذاتها. وعلى طَرَف التسلسل التاريخيّ الآخَر، أي عند هيدغر، فإنّ العمل الفنّي هو، في الوقت نفسه، إنشاءُ (poïésis) المصير التاريخانيّ للكينونة (ككينونة شعب تاريخيّ) ومقولةٌ أساسية تُناقِض الشيءَ والنتاج.

كان كانط قد أعلن استحالة أي عقيدة في الجميل، وعلّته في ذلك أنّ الجميل لا يسمح بأي تحديدٍ مفهوميّ. وفي مجال الفنّ، تعتبر هذه الأطروحة كلّ مذهبٍ فلسفيّ مُؤسَّس على تحديدٍ قِيميّ غير صالحٍ معرفيًّا، وتحصر الخطاب الجماليّ في النقد التقويميّ للأعمال ودراسة الآليات التقنيّة- الشكلية. أمّا الفلسفة، فعليها ألّا تُحلِّل الفن، (كموضوعٍ قيَمي)، بل الحكم الجماليّ الذي يُعيِّن الأشياء الجمالية. وتقترح الرومانسية تَجنُّب النقد الثالث [هو نَقد مَلَكَة الحُكْم، والنَّقد الثاني هو نَقْد العَقْل العملي، والأول هو نَقْد العَقْل المَحض] وذلك بحصر الجميل في الحقيقة، وبتحديد التجربةَ الجمالية تحديدًا عارضًا ذا محتوى أنطولوجيّ. وفي الوقت نفسه، لم يعد هناك من أعمال فنّيّة بل فقط تجلّيات للفن. وإذا كان الفن يكشف الكينونة، فإنّ الأعمال الفنّيّة تكشف الفنّ ويجب حلّ رموزها ككاشفة له، أي كتحقّقاتٍ

أمبيريقية لماهية مثالية واحدة. وبما أنّ الأعمال و(الفنون) تعود في النهاية إلى الفن، فإنّه يُشكِّل وحي الكينونة. وإنّ تحديد الفن كعرض للأنطوثيولوجيا يؤدّي إلى حصر الأعمال (والفنون) في نظرية الفن.

لا يمكننا أن ننهي هذا العرض العام للثورة الرومانسية دون أن نذكر ملمحًا أخيرًا: الطبيعة التاريخانية المتأصلة في النظرية الرومانسية في الفنّ. يمكن وصف التاريخانيّة بنظريةٍ تُحوِّل الأحداث والوقائع التاريخية إلى إشارات واقعٍ أكثر أساسيةً، أي إلى تحققّاتٍ أمبيريقية لتحديداتٍ ماهوية متعالية (transcendantes) (يمكن أن تَتعدَّد الأشكال: التطوّر الذاتي للروح المطلَقة، أو الصراع من أجل الحياة، أو قدَر الكينونة، إلخ...). بمعنى آخَر، تعني التاريخانيّة أن لا يُنظَر إلى الأحداث والوقائع التاريخية في تركيباتها الواقعية (أي بالنسبة إلى عناصر تنتمي إلى الواقع الأمبيريقيّ نفسه أو غيره)، بل كآثار عوامل متعالية. إنها نظرية حاضرة وسائدة ليس فقط في الرومانسية، بل أيضًا وبالطبع في الهيغلية، فنلتقي بها في تَصوُّر شيلنغ لتاريخ الأدب، ثمّ من جديد في المنهجية التاريخية للفنون عند هيغل. إنها غائبة عند شوبنهاور، ولكنّنا نجدها مجدَّدًا، ولو بشكلٍ مختلف كثيرًا، عند نيتشه، ثمّ عند هيدغر.

ليست هذه التاريخانيّة سوى أحد أشكال المسيحانيّة (messianisme) الطوباوية الكامنة في نظرية الفن التأمّليّة. وقد قلتُ إنّ عقيدة الوحدة الرومانسية هي عقيدة وحدةٍ فاشلة ويجب إعادتها. وبالتالي، يسمح المذهب التاريخانيّ بتحويل التاريخ إلى طريقٍ نحو

الخلاص[105]. في التطوّرات اللاحقة للنظرية التأملية، تأخذ هذه المسيحانيّة بالطبع أشكالًا مختلفة. فالوظيفة المعطاة للزمن المعاصر في الديناميكية التاريخية ليست نفسها دائمًا. وبالنسبة لهيغل مثلًا، الزمن المعاصر هو زمن الإتمام؛ أمّا الرومانسيون فهم أكثر تردّدًا. إذ يعتبرون أوّلًا الزمن المعاصر فجرَ الإتمام، ولكنّهم في ما بعد ينتقدونه لكونه ضدّ الشعر (ممّا يُفسِّر تراجعهم). وبالنسبة إلى نيتشه الشاب وهيدغر، فإنّ الزمن المعاصر هو زمن الاستلاب، من هنا يتأتّى طابع كتاباتهم السجاليّ، بما في ذلك في المجال الجماليّ. وشوبنهاور، وإن دافع هو أيضًا عن عقيدة خلاص (Heilslehre) جمالية، فإنّه وحده الذي لا يقترح أخروية تاريخانية؛ فالأفلاطوني الملتزم يرفض كلّ واقعيّة للتاريخ والتغيّر.

تقع الإشكالية التي أقترح دراستَها هنا في إطار هذه السمات العامّة للرومانسية. هناك أوّلًا تقديس الشعر. وسأدرسه من خلال نصوص نوفاليس. كان من الممكن طبعًا تحليله أيضًا عند فريدريش شليغل، ولكنّني فضّلت أن أبقي نصوصه لدراسة الناحية الأخرى،

(105) في سنة 1829، ألقى فريدريش شليغل سلسلة من المحاضرات تحمل عنوان **فلسفة التاريخ** (La philosophie de l'histoire). أتى فيها بتصوّر لاهوتي للتاريخ يتمحور حول سقوط الإنسان وطريقه إلى الخلاص (أنظر *KA*, IX, 3-428). ولكنّه كان قد أكّد منذ سنة 1798، في مقتطف من **مجمع الأدباء** (*Athenaeum*): «الرغبة الثورية في تحقيق ملكوت الله هي النقطة المرنة في الثقافة التدريجية وبداية التاريخ الحديث. ما ليس له علاقة بملكوت الله لا يلعب في هذا التاريخ إلّا دورًا ثانويًّا» (*KA*, II, 201, [222]، الترجمة الفرنسية: Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 129).

أي نشوء نظريّةٍ تأملية للفن. شليغل هو الذي يتابع، من بين كلّ الرومانسيين، وبشكلٍ دقيق مشروع نظرية جمالية، وبالتحديد نظرية أدبية، مبنيّة على تقديس الفن. وبالطبع فليس أمرًا عرضيًّا، بالنسبة إلى مصير التقليد الذي ندرسه، أن يبدأ تقليد نظرية الفن التأمّليّة بنظريةٍ عن الأدب وأن تتجسّد هذه النظريّة في تاريخٍ للأدب.

1. الشعر كَبَديل عن الميتافيزيقا

إذا صحّ أنّ التقديس الرومانسيّ للشعر هو ترجمة لاندفاعٍ فلسفيّ في إشكاليّة جمالية وفنّيّة، وبالتحديد شعرية، في الوقت نفسه، فليس من الغريب إذًا أن يكون نوفاليس وفريدريش شليغل، صاحبِي الفكر الأكثر جذريةً في رومانسية يينا، فقد كرّسا الكثير من «سِني تعلّمهما» للفكر الفلسفيّ، بِقَدْر مهمّ وإن لم يكن ذلك بشكل حصريّ. ومن المفيد أن نلاحظ الطريقة التي تَرابَط بها هذا الفكر مع حقول أخرى. فبينما يُفضِّل نوفاليس المسائل الدينية، وبشكلٍ عامّ المسائل اللاهوتية ـ السياسية، يحاول فريدريش شليغل ربط أعماله الفلسفية بتفكّرٍ فيلولوجيّ وتاريخي. ولكن مهما كانت أهمّية هذه الفروقات، علينا ألّا ننسى التطابق العميق لجوهر ما يهتمّان به، وهو إعداد نظرية أنطولوجية يمكنها في الوقت نفسه أن تشرعن النشاط الشعريّ وأن تكون موضوعه الأساسي. لذلك، يُعتَبَر الإبداع الشعري والفنيّ بصفة أعمّ، منذ البداية، مرتبطًا بمعرفة تُؤسّسه وتشكّل بذاتها موضوعه، فيكون النشاط الفنيّ تفكّريًّا على وجه الخصوص. ولم يكن نوفاليس وشليغل ليسلّما بإمكانية إبداعٍ فنّي يكون منفصلًا عن مثل هذه

المعرفة الأساسيّة. ولهذا السبَب فإنهما يؤسّسان حداثة الفن، وبوجه أخصّ حداثة الأدب.

وإذًا فإنّ الدافع الأوّلي لنشاط نوفاليس الفكري - فلسفيٌّ وليس شِعريًّا. فأوّل ما دوّنه من أمور مهمّة في أثناء تطوّره الفكري كان ملاحظاتٍ تخصّ المذاهب الفلسفية «الرائجة» في آخر عقدٍ من القرن الثامن عشر، أي النزعة النقدوية الكانطية وبخاصة فلسفة فيشته (Fichte). ولكنّ قراءة نوفاليس الشاب لنصوص هؤلاء الفلاسفة تُبيِّن بوضوحٍ تامّ، أنّه لا يجد ما يبحث عنه، فيُدخل اعوجاجات فكرية مختلفة لكي تتلاءم هذه النصوص مع مسعاه الخاص. ويظهر هدفه بوضوحٍ منذ سنة 1797، بعد فترة «حاضنة» كتب فيها ملاحظاته عن فيشته (1795ـ1796)، وهو أن يُظهِر أنّ الفهم الذاتي للكينونة في كلّيّتها لا يحصل إلّا في الإبداع الشعري.

من الفلسفة إلى الشعر

تُشكِّل الدراسات المُكرَّسة لفيشته (1795ـ1796) أوّل بيانٍ عن تَعلُّم نوفاليس للفلسفة. وهي تحتوي أيضًا، بالتوازي مع ذلك، البذور الأولى لرؤيته اللاهوتية الخاصة للعالم. ومن الممكن، إذًا، أن نُحلِّل ونعرف من خلالها كيف يحصل الانتقال من إشكالية تحليلية فلسفية إلى اهتمامٍ برؤية للعالم، وأن نُبيِّن التعديلات المفهومية التي يؤدّي إليها مثل هذا التحوّل للرهان الاستراتيجيّ.

لا يمكننا أن نتابع أفكار نوفاليس خطوةً خطوة، فهي غير منظَّمة. سأحاول فقط إدراك ديناميكيتها المركزيّة، أي الوعي التدريجي

بعدم التوافق بين الفلسفة النقدوية (حتّى في صيغتها عند فيشته) والمشروع الرومانسيّ.

تكمن السمة الأوضح لقراءة نوفاليس لفيشته في تجسيم وجوديّ وحيواتيّ (vitaliste) لمشروع فلسفيّ يبقى، بالرغم من بعض الغموض، قريبًا من منهج كانطَ. ولكتاب **دراسة العلم** *Wissenschaftslehre*[106] لفيشته بالفعل هدفٌ مُعيَّن، هو العودة إلى أساس **المعرفة المُطلَق**. هذه مهمّةٌ طموحة بالطبع، ولكنّها مُؤطَّرة بشدّة، فنظرية «الأنا المطلَق» لا تزعم أنّها تصحّ إلّا في إطار الإشكالية العرفانية (gnoséologique). وبالتالي، فإنّ ترتيب «قضايا» فيشته الثلاث الأساسية (الأنا المطلَق كأساسٍ أخير، اللاأنا كـ«آخَر» للأنا، وبناء الواقع كتقييد متبادَل للأنا واللاأنا) هو بالأخص مفهوميّ. ولا يُشكِّل ذلك نظريّة أنطولوجية للأنا، ولا تكوينًا تاريخيًّا أو بسيكولوجيًا لذات الإنسان، فالأنا يعتبَر فقط **ذات العلم**. المسألة تخصّ، كما عند كانط، استنتاج الشروط المفهومية القبْلية التي تجعل معرفة الإنسان ممكنة. طبعًا، بما أنّ فيشته يتبع أسلوبًا تركيبيًّا وليس تحليليًّا، فهو يعمل نوعًا ما بطريقة تكوينية. ولكن التكوين عنده هو تكوينٌ منطقي، أي تكوينٌ للمفاهيم وليس تكوينًا كيْنونيًّا. يجب عدم فهم إدخاله للحظةٍ عمليّة (هي لحظة الإرادة) في استنتاج إمكانيّة العلم كلحظة

(106) أرجع هنا فقط إلى الصياغات الأولى لفلسفة فيشته، أي بالأخصّ إلى:
Über den Begriff der Wissenschaftslehre (1794), and *Grundlage der gesmaten Wissenschaftslehre* (1794, 1795),
إذ يكرّس نوفاليس معظم ملاحظاته لهذَين النصّين.

تؤدّي إلى إخضاع المسألة العرفانية إلى بسيكولوجيا وجودية. وعلينا بالأحرى أن نرى في ذلك، بالنسبة لفيشته، وجوب إدخال إرادة العلم ضمن الشروط القبْلية لهذه المسألة.

ولكنّ نوفاليس، بعد فترةٍ أولى سعى فيها إلى تملّك لغة فيشته، يدخل علنًا في إشكالية وجودية وتأملية، أي في رفضٍ، يبدأ ضمنيًّا ليصبح في ما بعد واضحًا، للبعد النقدويّ الذي كان فيشته، على الأقلّ في تلك الفترة[107]، لا يزال ينتمي إليه.

يمرّ التجسيم الوجودي والتأمليّ بفكرة «الحياة»، الموجودة منذ دفتر الملاحظات الأوّل، العائد إلى شتاء 1795: «إذا كانت هناك من دائرة أرقى (من دائرة التناقض بين الأنا واللاأنا)، فهي الدائرة الواقعة بين الكينونة واللاكينونة، أي النَّوَسان (Schweben) بين الاثنين. وتكون عندها شيئًا غير قابلٍ للقول، ونجد أنفسنا أمام مفهوم الحياة [...] حينئذ تتوقّف الفلسفة، بل عليها أن تتوقّف، لأنّ الحياة تكمن بالتحديد في كونها لا تُفهَم[108].» وليست فكرة التناقض بين

(107) فعلًا، سيبتعد فيشته نفسه لاحقًا عن الرؤيا الانتقادية، وذلك ابتداءً من *Bestimmung des Menschen*، الذي كتبه سنة 1798، ونُشِر سنة 1800، حيث يستعيد الكينونة كعنصر متعالٍ عن العِلم، ويحُطّ من قيمة العلم فيعتبره مُجرَّد معرفة المظاهر. يعود فيشته إلى فكرة «الشيء في نفسه» لتأطير مكان الكينونة، يعني ذلك أنّه يتخلّى عن الانتقادية الجذرية الموجودة في كتاباته الأولى. ولكنّه لا يخضع كتابات سنتَي 1794 و1795 إلى أي ضغط أنطولوجي يُذكَر من هذا النوع. لا يعود فيشته إلى اعتباراتٍ يقبلها الجمهور المفكِّر، الذي أضحى في الأثناء معاديًا لتقليد التنوير، إلّا عند حصول الخصومة الناجمة عن مسألة الإلحاد.

(108) *SCH*, II, 106 (3).

الحياة والفلسفة جديدة، إذ نجدها قبل ذلك عند جاكوبي (Jacobi) وبشكلٍ عامّ في التقليد التقَويّ الألمانيّ. ولكن نوفاليس - وهنا يكمن التجديد الخاص بالحركة الفكرية االتي كان أحد ممثّليها الأكثر راديكالية - لا يكتفي بتناقض القطبَين، بل يبحث عن موقع وحدتهما. في التقليد النقدويّ، تقيّدُ ثنائيةُ الأنا واللاأنا الأنطولوجيا الفلسفية، فتفهم الكينونة فقط من جهة الأشياء التي يمكن أن تصبح موضوع الوعي. من ناحية أخرى، يعتبر نوفاليس أنّ «الحياة» هي بالضبط ما يتجاوز - وبالتالي يُؤسِّس - التمييز بين الأنا واللاأنا، فهي الكينونة التي تتجاوز الكائنات أو، كما يقول، النَّوَسان بين الكينونة واللاكينونة.

ومع ذلك، فـإذا كانت الحياة تتجاوز الخطاب الفلسفيّ، فذلك لا يعني أنّها عصيّة تمامًا على أن تكون موضوعًا لقولٍ ما. ويعتبر رومانسيّو يينا والمثالية الناشئة (حتّى سنة 1800 على الأقلّ)، أنّ «الحياةَ»، وإن كان يستحيل على الفلسفة فهمها، يمكن أن تجد قولًا في الشعر وفي المجال الفنّي عامّةً. هذا هو الحلم الطوباويّ الذي يسعى إليه نوفاليس في روايته الميثولوجية اللاهوتية **هنري أوفتردينغن** (*Henri d'Ofterdingen*)، بينما يضع شليغل النظرية الخاصّة بهذا الحلم في نظريّته الروائية. وهيغل نفسه، في السنوات التي أمضاها في نورنبرغ (Nuremberg)، يقترح «ديانة الجمال»، كذكرى من الجماليات الجذرية في نصّ **أقدم برنامج نسقيّ** (*Ältester Systemprogramm*)، النصّ الناجم عن جلسات «الفلسفة المتناسقة» (symphilosophie) مع هُوْلدِرْلين وشيلنغ.

أمّا الأخيران، الأوّل في كتابه **هيبريون** (*Hyperion*) والثاني في **نسق المثالية المتعالية** (*System des transzendentalen Idealismus*) الصادر سنة 1800، فهما أيضًا يعطيان للفن مكانةً أعلى من الخطاب الفلسفيّ.

يُشكِّل إدخال فكرة «الحياة»، كمصطلَح أوّل قطعًا، مؤشّرًا على أنّ نوفاليس، منذ بداية دراسته الفلسفية، يدير ظهره للمسألة النقدويّة المتعلقة بأسس المعرفة ليعكف على مسألة أسس الكينونة. ليس من المستَغرَب إذًا أن نرى أنّه سرعان ما ينتهي به الأمر إلى وضعية مفارقة: فالميتافيزيقا، كعلم أساسي، تُمثِّل الهدف المرغوب فيه رغبة تامة؛ ومع ذلك فإنها ستظهر في الوقت نفسه على أنها مستحيلة التحقق؛ وذلك بمقتضى تَصوُّر نوفاليس للخطاب الفلسفيّ الاستدلاليّ إذ يجعله مماثلًا للنظرية النّقدويّة: لكن، كما يقول فيشته بشكلٍ واضح، فإنّ النظرية النقدوية لا تستطيع أن تذهب إلى أبعد من «الأنا المحض»، إلى أبعد من الذات.

ليس من المستَغرَب إذًا أن تأخذ النزعة الحيواتية العضوانيّة (vitalisme organiciste) عند نوفاليس مباشرةً اتّجاهًا دينيًّا. فابتداءً من سنة 1795 يُدخِل في ملاحظاته ثلاثية «الله - الطبيعة - الأنا»، ويوازي بينها وبين ثلاث أفكار فلسفية، هي الضروريّ والحقيقيّ والممكن[109]. وفي الحقبة ذاتها، نجد هذه الملاحظة الهامّة: «ارتفع سبينوزا ليصل إلى الطبيعة، وارتقى فيشته إلى الأنا، أي

---

(109) *SCH*, II, 143 (70, 71).

الشخص. وأنا إلى أطروحة الله[110].» يُبيِّن بوضوح تعريف أنا فيشته كشخص أنّ نوفاليس لا يتساءل فقط عن مسألة أصل الكينونة، بل يحاول أيضًا أن ينتزع أنا فيشته من حقلها الأصليّ، أي مسألة أساس المعرفة. بالإضافة إلى ذلك، يعطي نصّنا للمرّة الأولى بشكلٍ واضح ما يصبح فكرة مُتكرِّرة في تَفكُّر نوفاليس لاحقًا، وهي أنّ الله مطابق لمُذيبٍ كونيّ (menstruum universale) للحياة، وأنّه يُحقِّق نفسَه في الطبيعة والأنا معًا. والحياة ليست بالتالي الطبيعة، التي لا تُمثِّل إلاّ شكل الحياة المرئيّ، بل هي وحدة الطبيعة والأنا، أي المرئيّ واللامرئيّ.

وإنّه لذو دلالة أن يكون اِنبثاق البعدَين الدينيّ والشعريّ في الوقت نفسه. بالفعل، فابتداءً من مجموعة المدوَّنات العائدة إلى ربيع وبداية صيف 1796، تصبح الملاحظات الخاصّة بدراسة الشعر منتظمة أكثر فأكثر، وهي تتبع اهتمامات نوفاليس التي بدأت في الانتقال البطيء من الفلسفة إلى الفن. في هذه الفترة نفسها، يتّخذ الدين مكانًا لا ينفكّ يزداد بروزًا، بما أنّ نوفاليس يستخدم لأوّل مرّة في هذه المدوَّنات مصطلَح «الإيمان» (Glauben) الذي سيتخذ بعد ذلك دورًا مركزيًّا في رؤيته للعالم كما في أنطولوجيته الشعرية: «العلم هو نصفٌ فقط. والنصف الآخَر هو الإيمان[111].» يسمح مفهوم التخيّل بالربط بين الدين والشعر، إذ نقرأ في الصفحة نفسها: «اتّحاد العقل بالفنتازيا (Fantasie) يعطي الدين. واتّحاد العقل بالفهم

(110) *SCH*, II, 157 (151).

(111) *SCH*, II, 257 (490).

يعطي العِلم[112].» ومصطلح «العلم» هنا لا يصلح لعلوم الرياضيات فقط أو علوم الطبيعة، وإنّما مجموع خطابات المعرفة، بما في ذلك الفلسفة. أمّا التخيّل، فيحيل بالطبع إلى مجال الشِّعر. يمكننا إذًا القول بأنّ نوفاليس، ابتداءً من صيف 1796، كان قد وضع الثلاثية الأساسية التي نظّمت فكره منذ تلك اللحظة، وهي ثلاثية العِلْم والدِّين والشعر.

المجموعة الخامسة من ملاحظات فيشته، العائدة إلى صيف 1796، هي الأهم في السلسلة كلها. إذ يعطي فيها نوفاليس تعريفًا نهائيًا لتناقض العملية الفلسفية، وهو تناقضٌ يعتبره عضويًا؛ ويُدخل فكرة العرْض (Darstellung)، التي تسمح له بالانتقال من نظرية عن الفن قائمة على نظرية في الملَكاتِ الروحية إلى نظرية أنطوثيولوجية، ناقلًا التشديد من الذاتية الخلّاقة إلى العمل المُبتَكَر.

لننطلق من إشكالية المنزلة المتناقضة للخطاب الفلسفي. فقد رأينا أنّ نوفاليس قد أعطى الفلسفة مُهمَّة التفكير في الأساس المطلَق للكينونة، والحياة، وأنّه أكّد في الوقت نفسه أنّها لن تستطيع أبدًا إنجاز هذه المُهمّة. وبعد الكثير من البحث على غير هُدى، تَوصَّل إلى إعطاء هذا التناقض شكلًا مقبولًا، في مُقتطف مهمّ لفهم ما يُميِّز المثالية الرومانسية من الفلسفة النقدوية.

«على فعل التفلسف أن يُشكِّل طريقة تفكيرٍ معيَّنة. ما الذي أفعله عندما أمارس الفلسفة؟ أفكّر في أساسٍ ما. نجدُ في أساس الفلسفة إذًا

---

(112) *SCH*, II, 257 (492).

توقًا إلى التفكير في أساسٍ ما. ولكنّ الأساس ليس ما نسمّيه بالعلّة، بالمعنى الصحيح للكلمة، بل هو نوع من الإنشاء الداخليّ ومن الرابط مع الكلّي. فعلى كلّ فلسفةٍ إذًا أن تنهي عملها عند وصولها إلى أساسٍ مطلق. ولكن إذا لم يكن هذا الأساسُ معطًى، وإذا انطوى مفهومه على استحالة، عندها يصبح الدافع الفلسفي عملًا لامتناهيًا وبالتالي خاليًا من أي هدف أخير، إذ تدفعه حاجةٌ ضرورية مطلقة لأساسٍ مطلق، ولا يمكن تلبية هذه الحاجة إلّا بشكلٍ نسبي وبالتالي دون تَوَقُّف [...]. فالفلسفة، أي نتيجة عمل التفلسف، تأتي من انقطاع الدافع نحو **معرفة الأساس**، بتوقُّف أمام عنصرٍ قد وصلنا إليه، وهو تجريدٌ للأساس المطلَق وإبرازٌ للأساس المطلَق الحقيقيّ للحرّية من خلال التسلسل (دمج الأشياء [verganzung] في كلٍّ يَتعلَّق بما علينا تفسيره)[113].»

يمرّ حلّ التناقض المؤسِّس للفلسفة، بين النظريّ والواقعيّ، بتمييزٍ بين **الفِعل التفلسفيّ** كنشاط لامتناهٍ، ونتيجته، وهي **الفلسفة كنسق**، ككلّية منظَّمة. لا يمكن لهذه الفلسفة أن تكون أكثر من مثيلٍ للكلّية الحيّة، لأنّهما لا تتقدّمان أبدًا نحو الأساس المطلَق. ولكن عندما نتقبّل حدود الفلسفة والاستدلال الفلسفيّ، تصبح هذه الحدود ظهورًا متناقضًا لحرّية الأنا، وهي الأساس المطلق الحقيقيّ الوحيد. بمعنى آخَر، توقّف الدافع الفلسفيّ هو الظهور المتناقض للأساس المطلَق الذي تبحث عنه الفلسفة بدون جدوى في حركتها اللامتناهية.

---

(113) *SCH*, II, 269-270 (566).

من المهمّ أن نُحدِّد موضع الشرخ بإزاء المشروع النقدويّ. بالفعل، قد نعتقد أنّ نوفاليس، في نهاية المطاف، لا يفعل أكثر من العودة إلى التمييز النقدويّ بين مجال الفلسفة النظرية ومجال المثال العمَلي. وتأتي إشكاليته، من دون شك، من هذا التمييز. ولكن الجديد عنده (وهو في الوقت نفسه قديم) هو مطابقته ليس بين الخطاب الفلسفي والبحث عن **شروط إمكان** المعرفة، بل بينه وبين مشروع **معرفة كليّة**. ويخلو النص المقتبَس من أيّ غموض. فمن ناحيةٍ أولى يُعرِّف النصُّ الأساسَ على نحو مُطلَق، وليس بالنسبة إلى ظاهرة بعينها تحتاج تفسيرًا مستقلًّا ومبرهنًا عليه وقابلًا للاختبار (explicandum)، (هي المعرفة). ومن ناحية أخرى، وهي النقطة الأهـم، لا يضَعه، كما فعل غيره في السابق، في إشكالية **شروط الإمكان**، بل يعتبره الرابط (Zusammenhang) الداخلي لكلّية ما. وبالنسبة لنوفاليس، فالأساس الحقيقي ليس شرطًا قبْليًا، بل هو كلّيّة الكينونة الملتقَطة في وحدتها الأصليّة. وليس البحث الفلسفي عن الأساس سوى عبارة أخرى لعرض الكينونة في وحدتها.

يَتجسَّد الفرق الأشـد حسمًا بين فيشته ونوفاليس في عبارةٍ شدّدتُ عليها في النص المقتبَس، هي Erkenntnis des Grundes، «معرفة الأسـاس.» يُلخِّص هذا التعبير كلّ التحوّل في وجهة نظر نوفاليس (ومعه كلّ التقليد الفلسفي الرومانسي والمثالي) بالنسبة إلى المشروع النقدويّ. وبالفعل لم تسعَ النقدويّة إلى **معرفة الأساس**، بل إلى **أساس المعرفة**، لم تسعَ إلى الـ (Erkenntnis des Grundes)، بل إلى الــ (Grund der Erkenntnis). تبقى العودة النقدويّة إلى

المبادئ الأولى داخل المعرفة، فهي حركة تفكّرية تتأكّد فيها المعرفة من شروط إمكانها الخاصّة. ويحصل العكس في الرومانسية، إذ يعود الرومانسيون إلى المسألة المختلفة تمامًا والخاصّة بمعرفة الأساس كأساسٍ، وهي أيضًا معرفة «الصميم»، أي الواقع النهائيّ. وما شكَّلَ في الفلسفة النقدويّة المثال اللامتناهي لتكامل معارف الإنسان، وهو مثالٌ لا يخضع للتشريع الخاص بالفلسفة، يصبح (من جديد) عند الرومانسيين، التساؤل الخاص بالفلسفة. في الوقت نفسه، لم يعد الأساس نسبيًّا (أي يُحدَّد بالنسبة إلى المعرفة)، بل متجسّدًا في أصلٍ مطلَق. عندما يقول فيشته إنه يريد إنجاز المشروع الحقيقيّ للفلسفة النقدية، أي بناء أساس المعرفة، يترجم نوفاليس معناه كالتالي: على الفلسفة أن تبحث عن أساس الكينونة. بمعنى آخَر، ما يضعه فيشته على المستوى الميتاأغراضيّ (الشروط القبْلية لأيّ شيءٍ يكون موضوعًا للمعرفة) ينتقل إلى المستوى الأغراضيّ عند نوفاليس (الأساس كموضوع المعرفة المطلَق). عند فيشته في فترة كتابه **تعليم العلوم** (*Wissenschaftslehre*)، يكون المضاف إليه في عبارة «أساس العِلم» في الوقت نفسه فاعلًا ومفعولًا، أساسٌ للعلم وأساسٌ من خلال العلم. ويفصل نوفاليس (ومعه كلّ التقليد الرومانسي) بين المصطلَحَين، ثمّ يتساءل عن الرابط بينهما، فيصل إلى تجسيد الأساس، الذي يصبح موضوع الفلسفة المستحيل، إذ عليها إذًا أن تترك زمام الأمور للشعر.

ثم إنّ نوفاليس يقوم، في الملحوظات المكرَّسة لأعمال هيمستيرهِويس (Hemsterhuis) وكانط، بقفزةٍ نوعيّة من الفلسفة إلى

الشعر. وتظهر هنا مرحلتان مهمّتان في إنشاء نظريته الشعرية، فهما ستقودانه مباشرةً إلى عتبة النظرية الشعرية التي يُطوِّرها بين 1798 و1800.

وتقوده قراءته لهيمستيرهوِيس إلى التشدّد في تعلّقه بالأفلاطونية الجديدة وبفكرة ثنائية المعرفة (Erkennen)، التي قد تكون معرفة (Wissen) أو إيمانًا (Glauben). وبالطبع، بما أنّه يمكن للإيمان أن يكون معرفة، فإنّ حقل المعرفة لا يقتصر على المعرفة النظرية القائمة على منطق العقلانية. وبالإضافة إلى ذلك، إذا كان هناك جهازَان للمعرفة، هما المعرفة والإيمان، وإذا كان هذان الجهازان لا يتلازمان من ناحية ديناميكيتهما العرفانيّة، فذلك لأنّهما يدلّان على نظامَين واقعيَّيْن مختلفَيْن، هما العالم الحسّي والمادّي من جهة والعالم الروحيّ من جهةٍ أخرى. ولكن بما أنّ هذه الثنائية تقع في إطار فكرٍ توحيديّ، فإنّها تُولِّد وجوب تجاوزه من خلال حدٍّ ثالث. وهنا يأتي دور الشعر الذي يصل الروحيَّ بالمحسوس. إذا كان الإيمان هو الجهاز الذي يسمح لنا بمعرفة ما وراء الحسّ في ذاته، فالشعر هو الجهاز الذي يسمح لنا باكتشافه في الحسّيّ. وهو بالتالي تحديد للنوع (spécification) الذي لجهاز الإيمان، فهو الإيمان في مزاولته لعمله في العالم المرئيّ.

وإنّنا نجد لأوّل مرّة في هذه الملاحظات نفسها عند هيمستيرهوِيس فكرة تَفوُّق الشعر على الفلسفة. وقد أطلق هيمستيرهوِيس نفسه هذه الأطروحة قبل ذلك: «لم يُسمَّ الشعر بلغة الآلهة من دون سبب. فهو على الأقلّ الكلام الذي تمليه الآلهة على كلّ عبقريّ متسامٍ

يقيم علاقةً معها، ولا يمكننا دون هذا الكلام أن نتقدّم كثيرًا في علومنا[114].» يعيد نوفاليس صياغة هذه الأطروحة في إطار مقارنته بين الفلسفة والشعر: «[...] وإذا كانت الفلسفة، من خلال تشكيل الكلّيّة الخارجيّة أو عملِها التشريعي، تجعل الشعر الكامل ممكنًا، فهذا الشعر الكامل هو هدف الفلسفة نوعًا ما، وهو وحده ما يعطيها معنًى وحياةً لائقة، فالشعر يُؤدِّب المجتمع الجميل أو الكلّيّة الداخليّة، عائلة العالم، الأسرة الجميلة (schöne Haushaltung) الكونية. تمامًا كما تستخدم الفلسفة الفكر المنهجيّ والدولة لتربط قوى الفرد بقوى الكون وباقي الإنسانية، وكما تقوّيها، جاعلةً من الكلّ عضوًا للفرد ومن الفرد عضوًا للكلّ، كذلك الشعر، في ما يخصّ المتعة. فالكلّ هو موضوع المتعة الفردية والفرد موضوع المتعة الكلية. ومن خلال الشعر، يصير التعاطف وهو في منتهى صوره، ويصير الفعل المتشارَك — أي الجماعة الأعظم والأبهى — أمرًا **واقعًا** (في الفلسفة كان ذلك **ممكنًا**) [...][115].» إنّ معنى هذا النصّ غامضٌ جزئيًا، وإنّ تأكيد تفوّق الشعر ما زال ضمنيًّا. ولكن النصّ يقول بأنّ الشعر غاية الفلسفة. ويبدو أنّ نوفاليس يُسلِّم بدافعَين قادرَين على تبرير الميزة المعطاة لها. من ناحية أولى، بينما تبقى الكلّيّة التي تُشكِّلها الفلسفة خارجية تمامًا، فإنّ كلّيّة الشعر داخليّة، فهي ليست مشرِّعة بل عضويّة (كما تبيّنه الإشارة إلى العائلة وأسرة البيت). ومن ناحية أخرى،

(114) F. Hemsterhuis, *Alexis ou de l'Âge d'Or*, in: *Œuvres philosophiques*, Paris, 1792, t. II, p. 154.

(115) *SCH*, II, 372 (32).

وحدةُ الشعر يُحقِّق بالفعل تداخلَ الفرديّة والكونية وترابطَهما، أي الوحدة والكلّيّة، بينما لا تفعل الفلسفة أكثر من جعلهما ممكنتين، أي إعطاء شروطهما القبْلية. الأهمّ هنا في اعتقادي هو التناقض بين الكلّيّة الخارجية التي تُشكِّل موضوع الفلسفة، والكلّيّة الداخليّة التي تُشكِّل موضوع الشِّعر. وبما أنّ الثنائية الرومانسية تؤدّي إلى إعادة تفسير ذاتويّة للثنائية الأفلاطونية، فإنّ التناقض بين الكينونة والمظهر يعود إلى التناقض بين الجوّانية الذاتيّة والبرّانية الموضوعية. إنّ نوفاليس في حصره الفلسفة بعملية جمع في كلّيّة في المجال البرّاني، إنما يُخضعها في الوقت نفسه للشِّعر، بما أنّ على الشعر أن يُحقِّق التركيب النهائيّ، أي إدخال البرّانية في الجوّانية. المهمّ أن يعود نوفاليس في سنة 1798 لهذا النص، فيُعوِّض كلمة «متعة» (Genuss) (وهي مقتبَسَة عن هيمستيرهوِيس) بكلمة «حياة» (Leben). وهذا الاستبدال ليس عفويًّا، فهو يربط بوضوح الشعر بهذا المبدأ الأعلى الذي يقول عنه ابتداءً من سنة 1796 أنّ الفلسفة لا تستطيع الوصول إليه.

وتتّفق الملاحظات حول كانط العائدة إلى 1797 مع ملاحظات 1796، وهي بالتحديد تُعلِمُنا أنّ الشعر يحقّق بالفعل ما لا تستطيع الفلسفة أن تصل إليه، فتعرّفه كأفقٍ يتعذّر بلوغه.

وإذا كان نوفاليس يسعى، في ملاحظاته عن فيشته، في البداية على الأقل، إلى وضع نفسه في داخل فكره، فإنّ دوافع ملاحظاته عن كانط تبدو مختلفة تمامًا. سؤالٌ واحدٌ يهمّه ابتداءً من هذه الملاحظات، وهو يخصّ تجاوز الحدود التي تضعها النقدويّة أمام معرفة الإنسان:

«مفهوم الحساسية (Sinn). ويعتبر كانط أنّ الرياضيات والعلوم الطبيعية المحض ترجع إلى صوَر الحساسية الخارجية. فأيّ علم إذًا يرجع إلى الحساسية الداخلية؟ هل هناك أيضًا معرفة غير حسّاسة (außersinnlich)؟ هل هناك من طريق آخَر للخروج من أنفسنا والوصول إلى كائنات أخرى قد تؤثّر أيضًا فينا [...][116]؟» «المعرفة غير الحسّيّة»: يعني ذلك إلغاء المشروع النّقدوي بأسره. ولكن لكي تصبح مثل هذه المعرفة ممكنة، يجب في الوقت نفسه الخروج من تناهي الذات البشرية التي يُؤكِّدها كانط. ويجب بالتالي إيجاد طريقٍ يسمح بالخروج من النفس أو - بحسب مصطلحات فيشته - طريق يسمح بتجاوز الأنا الأمبيريقي. ليس من الصدفة أن يتولّد هذا التساؤل بعد تفكُّرٍ في إمكانية وجود علم عن الحس الداخلي. إنّ الخروج من ذواتنا هو في الحقيقة دخولٌ في أعمق أعماقنا، نحو ذلك المكان الأصلي حيث نجد أنفسنا ذاتًا وموضوعًا، أنا وكونًا.

نجد هذه الفكرة عن الخروج من ذواتنا في نصٍّ آخَر أيضًا، ينسخ فيه نوفاليس نصّ كانط (في توطئة **نقد العقل المحض**)، حيث يقول: «إنّ غيرَ المشروط الذي يطالب به العقل يدفعنا خارج حدود عالم الظواهر.» يعلم المُؤلِّف الرومانسيّ طبعًا أنّ كانط يعتبر أنّ هذا التحرّك خارج الظواهر يؤدّي إلى نقائض (antinomies) نظريّة، ويقتصر بالتالي على الوجه العمَلي. ولهذا السبب، يضيف التحديد التالي على نص كانط: «... أو خارج ذواتنا[117].» قد يبدو هذا

---

(116) *SCH*, II, 390 (46).

(117) *SCH*, II, 386 (44).

التغيير طفيفًا، ولكنّه مع ذلك أساسي. وعندما يقول كانط إنّ متطلّبات العقل تدفعنا خارج عالم الظواهر، فلا يعني بذلك أنّه يمكننا **بالفعل** أن نذهب خارج الظواهر، بل فقط أنّنا نحسّ بالمتطلّبات العمليّة لذلك. أمّا نوفاليس، فعندما يتكلّم عن الخروج من أنفسنا، فإنه يرى في ذلك **فعلًا حقيقيًّا** يسمح لنا فعلًا بتجاوز عالم الظواهر.

وفي الحقيقة، إنّنا هنا أمام إشكاليّتَيْن متداخلتَين ستتّحدان بسرعة. هناك، من جهة، فكرة «الحدس العقليّ» الآتية من فيشته والتي يُعرِّفها الرومانسيون كطريق يقود إلى المعرفة المطلَقة (وإذًا كوصول ممكن إلى الشيء في ذاته بحسب كانط). كان شيلنغ في كتابه **رسائل عن الوثوقية والنقدويّة** (*Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, 1795) الذي درسه نوفاليس سنة 1797، قد أعطى تحديدًا بليغًا لهذا الحدس: «نحن نملك جميعًا ملَكَة سرّيّة ورائعة تسمح لنا بأن ننسحب من دفق الزمان وندخل في الأنا (Selbst) الأكثر عمقًا، المجرَّد من كلّ علاقة بالخارج، لكي نحدس في ذواتنا بالأزليّ على صورة الثبات. هذا الحَدس هو التجربة الأشد حميمية، والتي نملكها شخصيًّا أكثر من غيرها (eigenste)، فيعتمد عليها كلُّ ما نعرفه ونؤمن به في ما يخصّ العالم ما فوق الحسّي [...]. يحصل هذا الحدس العقليّ عندما نتوقّف عن تشييء أنفسنا لأنفسنا، فيدخل الأنا في نفسه ويصبح مطابقًا للأنا المحدوس به. في تلك اللحظة من الحَدس، يختفي الزمان والمدّة عنّا، فلا نعود نحن في الزمان، بل الزمان، أو بالأحرى الأبدية الصرف والمطلَقة، هي ما يصبح فينا. لا نختفي نحن في حدس العالم الموضوعيّ، بل يمّحي هذا العالم

في حدسنا[118].» فالحدس العقليّ يتطابق إذًا مع ذلك «الطريق نحو الداخل» الذي يصفه المقتطَف 17 من لُقاح أزهار (*Pollen de Fleurs*): «[...] أوَليس الكون فينا؟ إنّنا لا نعرف أعماق روحنا. والطريق الغامض إنما يتّجه نحو الداخل. فالأبدية وعوالمها ـ الماضي والمستقبل ـ موجودة فينا أو لا توجد في أيّ مكان. إنّ العالم الخارجيّ هو عالم الظلال، يرمي ظلّه على مملكة النور [...][119].»

الإشكالية الثانية المتعلّقة بفكرة «الخروج من ذواتنا» هي فكرة الوَجد. وهي وافدة من أفلوطين الذي كان يُؤكِّد أنّ الواحد المُطلَق مُتعذِّر على المعرفة النظرية وحتّى على الحدس العقلاني. وهو لا يتجلّى إلّا في الاتحاد الوجديّ، حيث يتطابق الشيء المرئيّ والرؤية وتتلاشى الفردانيّة. وابتداءً من سنة 1798 سيصبح هذان العاملان، أي تلاشي الفردانيّة (الأمبيريقية)، واتّحاد الذات وموضوع المعرفة، عنصرَين يحدّدان تَصوُّر نوفاليس للشِّعر. تؤدّي إشكالية «الخروج من ذواتنا» بالطبع إلى إعادة تحديد الصلات بين النظريّ والعمليّ، أو بشكلٍ أدقّ، إعادة تحديد العمَليّ، المتطابق بكلّ بساطة مع البُعد الشعريّ. بمعنى آخَر، يتحوّل المجال العمليّ إلى مجال الملَكَة «المُنشِئة» (poïétique)، فلا يعود مثالًا متعذِّر المنال، ويصبح مثالًا

---

(118) F. W. J. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, in *Schriften von 1794-1798*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975, p. 199.

(119) *SCH*, II, 417-418 (17).

بالفعل (en acte): «هل يكون العمليّ والشعريّ شيئًا واحدًا بعينه؟ فيعني الشعريّ ببساطةٍ وفي الحقيقة عمليًّا محضًا (in specie)؟[120]» الشعريّ إذًا، وهو تحوُّل البراكسيس (praxis) الكانطية إلى «إنشاء» محض، هو ذلك العضو السامي الذي يتجاوز ثنائية النظريّ والعمليّ، لأنّ العلم والفعل يتطابقان فيه: «نحن لا نعرفه [غير المشروط] إلّا عندما نحقّقه[121].» ويعود التأكيد نفسه بأشكال مختلفة، في ملاحظات ومقتطفات فترة 1798ـ1799 ليصبح فكرة متكرّرة في علم العرفان عند نوفاليس[122].

نظريّة الشعر التّأملية

إنّ الملاحظات التي حلّلناها حتّى الآن لم تفعل أكثر من إعدادٍ مبعثر بعض الشيء لعناصر تَصوُّر نوفاليس الشعريّ. وتقوم ملاحظات 1789ـ1800 بتركيبها بشكلٍ منظَّم فتعطي نظريته الشعرية شكلها النهائيّ. وتتوزّع هذه الملاحظات بشكلٍ عامّ على مجالَين. فمن ناحية أولى، نجد ملاحظات شعرية خالصة؛ ومن ناحية أخرى، ملاحظات في فلسفة الطبيعة. وفي رسالةٍ تعود إلى 24 شباط 1798،

---

(120) *SCH*, II, 390 (45).

(121) *SCH*, II, 386 (44).

في موضوع تحويل فكرة «العملي» عند كانط إلى فكرة «الصنع الشعري»، انظر الملاحظات التقديمية لـ هـ. ج. ميل (H. J. Mähl) في:

SCH, II, 337-339.

(122) انظر:

SCH, III, 289 (275), 404 (710), 572 (121).

مُوجَّهة إلى أ. ف. شليغل، يعلِن نوفاليس، بشكلٍ برمجيّ، اهتمامه الحصريّ تقريبًا بالشعر وفلسفة الطبيعة: «من الآن فصاعدًا سأهتمّ بالشعر فقط، ويجب إضفاء شعريّة على كلّ العلوم، وأودّ أن أتحدّث معك عن هذا الشعر الحقيقيّ (real)، العِلميّ[123].»

لن نتوقّف هنا عند فلسفة الطبيعة عند نوفاليس. سأذكّر فقط بأنّ مشروع نوفاليس لموسوعة شعريّة يتّفق مع مشروعٍ كان فريدريش شليغل يسعى إليه في تلك الفترة نفسها في مجلةٍ **مجمع الأدباء** (*Athenaeum*) هو مشروع ميثولوجيا جديدة[124]. نجد أنفسَنا، في كلتا الحالتَين، أمام تحديدٍ لمحتوى الشعر الكونيّ الذي عليه أن يحلّ مكان الفلسفة الفاشلة.

لنعد إلى الملاحظات الصريحة الخاصّة بالشِّعر. ولتبسيط التحليل سأستخدم مجموع مقتطفات السنتَين الأخيرتَين من حياة نوفاليس كمُدوَّنة واحدة، ممّا يجعلني أضع جانبًا التطوّر الأكيد الذي يمكننا أن نلاحظه حتّى في تلك الفترة. ففكر نوفاليس بقي حتّى مماته فكرًا في حالة اختمار، ومقاربتي السانكرونية قد تعطي نظرة، لهذه المجموعات من الملاحظات والمقتطفات،

---

(123) مذكور عند هـ. ج. ميل:

SCH, II, 316.

(124) انظر:

KA, II, 312.

ترجمة إلى الفرنسية من عمل Lacoue-Labarthe et Nancy، مرجع مذكور سابقًا، ص 311 ـ 312.

منحرفة بعض الشيء. ولكن، في ما يخصّ موضوع تحليلاتي، فإنّ تداعيات ذلك قليلة، وأعتقد إذًا أنّ من الممكن والصحيح أن أُقدِّم ملاحظات سنوات 1798ـ1800 ككلّ في تناقضها مع المراحل السابقة.

بما أنّ الشعر عرضٌ لـ«حياة»، أي للمحتوى المستحيل للفلسفة، فليس من المستغرَب أن نجد عدم استقرارٍ في علاقتهما. وقد سبق أن قلتُ إنّ نوفاليس يعتبر مهمّة الشعر الحلول مكان الفلسفة بسبب فشلها. يتّفق هذا التوكيد بالفعل مع مشروع نوفاليس، ولكن علينا أن نكون أكثر دقّةً. في الحقيقة، يتردّد نوفاليس بين ثلاث أطروحات: الأولى تقول بأنّ على الفلسفة أن تتجاوز نفسَها في الشعر. وتقول الثانية إنّ عليها أن تكوّن معه تأليفًا، والثالثة أنّ على الشعر الحلول مكان الفلسفة. وليست هذه التصوّرات الثلاثة بالضرورة متناقضة تمام التناقض، بل ربّما يمكن دمجها معًا. وهي مع ذلك ليست بالضرورة مترابطة، ويجب إذًا النظر إلى كلٍّ منها على حِدة.

إنّ الأطروحة الأولى، وهي تتفق مع تَصوُّر «غموض العلم» الذي يُعبِّر عنه كتاب **المسيحية أو أوروبا** (*La chrétienté ou l'Europe*)، تفترض إضفاء شعريّة على العلوم وعلى شكلها القانوني، أي الفلسفة: «على الشكل النهائي للعلوم أن يكون شعريًّا[125].»، و«كلّ علم يصبح شعرًا، بعد أن يكون قد تَحوَّل إلى فلسفة[126].»

(125) *SCH*, III, 527 (17).

(126) *SCH*, III, 396 (684).

يربط نوفاليس هذا النص، الذي يقودنا من الفلسفة والعلوم بمعناها التقليديّ إلى الفلسفة الشعرية، بولادة الإبداع الخالص في مطلَق حرّيته: «تكبر الحرّية مع دراسة المفكّر [...] ومقدرته. [...] وفي النهاية، يكون المفكّر قادرًا على تحويل كلّ شيء إلى أيّ شيء، فيصبح الفيلسوف شاعرًا. وعمل الشاعر هو أعلى درجات الفكر والإحساس، إلخ... [...] يختلف الشاعر عن المفكّر في الظاهر فقط، وذلك يؤثّر سلبيًّا عليهما[127].» وأيضًا: «ليس فنّ الشعر دون شك سوى الاستعمال التلقائيّ، النشِط والمنتِج لأعضائنا. وقد لا يكون الفكر غير ذلك، فيكون الشعر والفكر الشيءَ نفسه [...][128].» إنّ إضفاء شعريّة ما على الفلسفة يرتبط إذًا بفكرة فكرٍ يملك حرّيّة مطلقة، أي إنّه لا يعتمد على أيّ انطباع حسّي يفرض نفسه علينا من الخارج ولا يخضع لقوانيننا.

ولا تفترض الأطروحة الثانية ضمّ الفلسفة إلى الشعر، بل تسلّم بوجود عمليّة تخيّليّة عالية تؤلّف في ذاتها الفكر والشعر بالمعنى الضيّق للكلمة. يبدو هذا التصوّر ضروريًّا كلّ مرّةٍ ويفكّر نوفاليس في التناقض بين الفلسفة والشعر كتقابل بين ملَكَتَيْن، مثلًا بين الخطاب والحَدس، أو الذهن والتخيّل. بينما يجد الاختلاف بين الفلسفة والشعر حلًّا له، بِحَسَب الأطروحة الأولى، في **تَحوُّل**

---

(127) *SCH*, III, 406 (717).

في المقطع ذاته، يصف نوفاليس هذه الوحدة بين الشاعر والفيلسوف بالـ«مفكّر الغوتي» (penseur goethéen) (المرجع نفسه).

(128) *SCH*, III, 563 (56).

الفلسفة، نجد هنا بالأحرى **تجاوزًا** للنشاطَين من خلال نشاطٍ ثالث، من المفروض أن يؤلّف بينهما. والنتيجة تبقى هي نفسها، إذ نصل دائمًا إلى شعرٍ فلسفيّ أو فلسفة شعرية. الطريق وحدها تختلف. في التصوّر الثاني، يجب تجاوز تُصوُّر الشعر أيضًا، كما هو حاليًّا، أي فيٍ انفصاله عن الفلسفة. من هذا المنظور يعتبر نوفاليس أنّ المُفكِّر المنطقي يتناقض مع الشاعر الحادس. الأوّل ينظر إلى الواقع من خلال نوعٍ من نزعة ذرّيّة دلالية، فيُدمِّر الطبيعة الحيّة ويضع مكانها عملًا فنيًّا، بل وعملًا مصنوعًا أيضًا، يتألّف من أفكار (Gedankenkunstwerk). أمّا الشاعر الحادِس، فيعارض كلّ القواعد وكلّ الأشكال الثابتة، إذ يعتبر كلَّ شيءٍ حياةً وحريةً. والمطلوب هو أن يتمّ تجاوز تناقضهما من قِبَل الفنّان (Künstler)، الذي عليه أن يُؤلِّف بين منطق الخطاب والحدْس في نشاط المخيّلة المنتِجة[129]. سنعود لاحقًا إلى هذه الفكرة المركزيّة للتخيّل المنتِج، مع أنّها غامضة، وهي التي يضعها نوفاليس هنا على قِمَّة نظريّته الخاصّة بالملَكات.

وتقول الأطروحة الثالثة بأنّ على الشعر أن يأخذ مكان الفلسفة. ويقول نوفاليس ذلك كلّما وضع مسألة العلاقة بين الشعر والفلسفة بشكلٍ مباشر في منظورٍ أخرويّ: «يُنهي الشاعر المسيرة كما بدأها بينما لا تفعل الفلسفة أكثر من وضع كلّ شيء وتنظيمه، والشاعر يفكّ كلّ الروابط. كلماته ليست إشاراتٍ عامّة، فهي أصوات، كلمات

(129) انظر:

SCH, II, 524-525 (13).

ساحِرة تُحرِّك مجموعاتٍ جميلة من حولها[130].» أحيانًا تُصاغ الأطروحة بشكلٍ فضفاض وبسيط (إذا جاز القول): «ستكون حقبةً جميلة، تلك التي لا نقرأ فيها إلّا المؤلّفات الجميلة، الأعمال الفنّيّة الأدبيّة. ليست كلّ الكتب الأخرى سوى أدواتٍ تُنسى ما إن تتوقّف عن تأدية وظائفها، كما سيحصل قريبًا[131].» إنّ الحقبة الجميلة المقصودة ستكون بالطبع حقبة المعرفة الناجزة، بما أنّنا لا يمكننا إلاّ في تلك اللحظة أن نستغني تمامًا عن الكتب العاملة كأدوات (للوصول إلى المعرفة). يعود نوفاليس في مكانٍ آخَر إلى مقتطَف لشليغل[132]، فيتبع تقليد الفلسفة الرومانسية في الطبيعة، ويقول بتناقض ثلاثة مجالاتٍ أنطولوجية، هي مجال الحياة، الموصوفة بالنباتية والكيميائية، ومجال الفكر، الموصوف بالمَعدِنيّ والميكانيكيّ، وأخيرًا مجال الشعر، الموصوف بالحيوانيّ والعضويّ[133]. تحتلّ الحيوانية والعضوانية بالطبع المرتبة الأولى بالنسبة للمصطلحات الأربعة الباقية، ممّا يُؤسِّس تَفوُّق الشعر.

الفروق بين الأطروحات الثلاث هي نوعًا ما طفيفة، فكلّها في نهاية المطاف تُسلِّم بتفوُّق الشعر. ويخصّ عدم الوضوح فقط معرفة كيفية تحقيق إضفاء الشعرية على الفلسفة والعلوم: هل على الفلسفة

---

(130) *SCH*, III, 533 (32).

(131) *SCH*, III, 276-277 (210).

(132) انظر:

KA, XVIII, 146 (280).

(133) *SCH*, III, 88.

أن ترتفع بنفسها لتصل إلى الشعر، هل عليها بالعكس أن تُؤلِّف تركيبًا مع الشعر للوصول إلى فلسفة شعريّة (أو شعرٍ فلسفيّ)، أم هل على الشعر وحده أن يتجاوزها (ويضمّها)؟ يبدو لي هذا الغموض مبيّنًا للصعوبات التي تلقاها الرومانسية عندما تريد الحفاظ على التمييز بين الشعر والفلسفة. فالشعر إذا ما كان يُمثِّل الفلسفة، فإنه شعرٌ وفلسفة بلا تمييزٍ، ولا أرى كيف يمكن الحفاظ على تمييز معقول بين الاثنين.

مهما كان ذلك، على نوفاليس طبعًا أن يُبيِّن، لكي يشرعِن تفضيلَه للشِّعر، أنّه قادرٌ على عرض **الواحد الكلّيّ** (hen kai pan)، الذي لا يمكن للفلسفة عرضه. لا يكفي إذًا تحديد الشعر كمعرفة أنطولوجية، فيجب أيضًا، بطريقةٍ أو بأخرى، إعطاؤه مياسم تسمح بتفريقه عن القول الفلسفي، بالرغم منَ تطابُق محتواهما.

لماذا إذًا يبقى **الواحد الكلّيّ** ممكنَ المنال للشِّعر فقط، ولماذا يجب إضفاء الشعريّة على الفلسفة؟ يجيب نوفاليس عن ذلك في مقتطَف شهير:

«تشترك الاستعدادية (Sinn) للشِّعر مع الاستعدادية للتصوّف في كثيرٍ من النقاط. هي استعدادية لما هو خاصّ وشخصيّ ومجهول وغامض، لما يجب كشفه وللجائز- الواجب (das Notwendigzufällige). وهي تعرض ما لا يمكن عرضه (Es stellt das Undarstellbare dar)، وترى ما لا يُرى وتحسّ باللاحسّي، إلخ... [...]. إنّ الشاعر بلا إحساس (sinnberaubt) بالمعنى الحقيقي للكلمة، ولهذا السبب يلتقي فيه كلّ شيءٍ. ويمثّل

الشاعر بالمعنى الأصحّ للكلمة الـذاتَ ـ الموضوعَ، أي النفس والعالم. من هنا الصفة اللامتناهية للقصيدة الجيّدة، أي أبَديَّتها. للاستعدادية للشِّعر تشابهٌ كبير مع الاستعدادية النبويّة والدينيّة، أي مع الحاسّة الرؤيويّة (Sehersinn). والشاعر يُنظِّم، ويدمج، ويختار، ويبتكر، دون أن يفهم هو ذاته لماذا يتصرّف بهذه الطريقة وليس بطريقةٍ أخرى[134].»

ودون شكٍّ، يبدو هذا المقتطف غامضًا لأوّل وهلة ؛ وقد نودّ أن نرى فيه توصيفًا للشِّعر هو بدوره «شعريّ» أيضًا، أي تحديدًا ملمّحًا، غير مباشر ومتناقضًا لكلّ ما لا يخضع للتحديد المفهومي وينتمي إلى الأسرار التي تجلّ عن الوصف. ولكنّ النور الذي أعطتنا إيّاه الملاحظات الفلسفية التي قدّمناها تسمح بتبديد الضَّباب، فيصبح من الممكن إعطاء قراءة أكثر «تقنيّة.» والمقتطَف يتألّف في الحقيقة من وجهَيْن. يشير الوجه الأوّل إلى **موضوع** (objet) العرض الشعريّ، وهو ما لا يمكن عرضه أو رؤيته، ما ليس حسّيًا، الجائز ـ الواجب، وكلّها تحديداتٌ إمّا سلبيّة أو متناقضة، تدلّ على الواحد الكلّي، كما تطبعها رؤية نوفاليس للعالم. الوجه الثاني يخصّ الشروط التي تسمح للشِّعر بعرض هذه الكلّيّة. يمكننا أن نلاحظ اثنَيْن منها. فمن ناحية أولى، الشعر عرضٌ حسّي، فهو يسمح **بـرؤية** ما لا يُرى **وبـإدراك** اللاحسّي. والعرض الحسّي عرضٌ محسوس جزئيّ، يعرض الكونيّ في الفرديّ، في الشخصيّ، أي أيضًا الواجب في الجائز. ومن ناحية أخرى، الشعر عرضٌ «محض»، أي أنه مُتحرِّرٌ من أيّ تعلّق تمثُّليّ.

(134) *SCH*, III, 685-686 (671).

يرتبط التمثُّل بثنائية الذات والموضوع، بينما يقع العرض الشعريّ من ناحيته في نقطة عدم الاختلاف حيث يتّحدان وينصهران في الوحدة المطلَقَة. وبمعنى آخَر، إذا أمكن للشاعر أن يعرض الواحد الكلّي، فلأنّه قد وصل إليه بنفسه قبل ذلك، بمعنى أنّه خرج عن أناه الأمبيريقية (أي الذات التي يناقضها الموضوع) ليجد نفسه في الجوّانية الماهوية التي تنبثق عنها الجوّانية الذاتيّة وبرّانية الواقع الموضوعيّ. يرى الشاعر، كما المتصوّف، الكونَ في الله. فالشعر «وعيُ الذات الكونيّ[135].»

يرتبط هذا التحديد للشعر كثيرًا بنظريّة المخيّلة المنتِجة: «[...] التخيّل هو تلك الحاسّة الرائعة التي تستطيع أن تحُلّ مكان كلّ الحواس الأخرى، ولنا سُلْطةٌ كبيرة عليها. يبدو أنّ الحواس الخارجية تخضع بشكلٍ كامل لقوانين ميكانيكية، أمّا التخيّل فيبدو غير مرتبط بالحضور وبالتماس مع المثيرات الخارجية[136].» وفي فقرة أخرى، يعطيه نوفاليس مهمَّة تحقيق التأليف بين الحسّ الداخليّ والحواس الخارجيّة. «[...] على التخيّل أن يصبح في الوقت نفسه حِسًّا (خارجيًّا) مباشرًا وحسًّا (داخليًّا) غير مباشر. ويجب على الحسّ غير المباشر أن يصبح حسًّا مباشرًا حيًّا، يعمل بنفسه. ويجب على الحسّ المباشر أن يصبح حسًّا غير مباشر وأن يعمل بنفسه في الوقت ذاته [...][137].» وبما أنّ التخيّل يستطيع أن يحلّ مكان كلّ الحواس، وبما أنّه يمكنه

(135) *SCH*, III, 638 (502).

(136) *SCH*, II, 650 (481).

(137) *SCH*, III, 298 (327).

بل ويجب عليه أن يصبح في الوقت نفسه حسًّا داخليًّا وحسًّا خارجيًّا، فذلك يعني أنّه يلغي كلّ برّانية وكلّ غيريّة، فهو يقوم بفعله بنفسه، يُخرج أشكاله من ذخيرته الخاصّة، مبتكرًا أشياءَ من خلال عمله العارض.

وإذا ما قارنّا هذا التصوّر بنظريّة كانط الخاصّة بالمخيلة المنتِجة، فستظهر الهوَّة بين النقدوية ونظرية الفن التأمّليّة. لنتذكّر أوّلًا أنّ كانط يُميِّز بين التخيّل المستعيد والمخيّلة المنتِجة[138]، بينما لا يهتمّ نوفاليس إلّا بالمخيّلة المنتجة، ويعتبرها فنتازيا (fantasie): «الفكرة المحض، الصورة (image) المحض، والإحساس الصِّرف هي أفكار وصورٌ وأحاسيس لم يثِرها شيء موازٍ لها، بل وُلِدَت خارج ما يسمّى بالقوانين الميكانيكيّة، أي خارج مجال الآليّة. الفنتازيا هي، مثل ذلك، قوّة خارجة عن الآليّة، (وهي سِحْرٌ أو تأليف من قبَل الفنتازيا. تظهر الفلسفة هنا بكاملها كمثاليّة ساحرة)[139].» نبعد هنا عن كانط، كما نرى في الإشارة إلى المثاليّة الساحرة. لنتذكّر بسرعة النظريّة الكانطية. لقد ميّز كانط بين شكلَين من المخيّلة المنتجة (produktive einbildungskraft)، هما المخيلة المنتجة الأمبيريقية، التي تجمع التعدّد الحدسيّ في

---

(138) انظر:

Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werke in 10 Bänden*, Band 3, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, p. 176-177 (A 121).

ثم أعلاه بالصفحتين 83 _ 84.

(139) *SCH*, III, 430 (826).

صور (Bild)[140]، والمخيلة المنتجة القبْلية المحض، وهي ملَكَة الترسيمية (schématisme)، أي الملَكة التي تسمح بإخضاع حدوسٍ ما لمفاهيم. ويفترض التخيّل الأمبيريقيّ وجود التخيّل المحض، يعني ذلك أنّه لا يمكن تفعيل ملكَة الصور (images) إلّا عندما توجّهها ترسيمية المفاهيم. هذه الترسيمية، التي تسمح بالتوفيق بين الحساسيّة والذهن، لا يُعرِّفها كانط إلّا بطريقةٍ غير دقيقة. لا يعتبرها مفهومًا ولا صورةً (image)، بل هي «تمَثُّل عمليّة عامّة للتخيّل تسمح له بتزويد المفهوم بصورة[141].» سلّط هيدغر الضوء بقوّةٍ على هذه السمة المركزيّة[142]. فقال إنّ ملَكَة المخيلة المنتجة في النقدوية الكانطية، هي موضع إرساء تناهي معرفة الإنسان. وفعلًا، لكي يتوقّف خلاء المفاهيم ولكي تحصل على معنًى ما (Bedeutung)[143] عليها أن تمرّ بالترسيمات، ولذلك يقتصر عملها على مجال المعطَيات الحسّيّة. يعني ذلك أنّ المخيلة المنتجة، مع كونها تعمل بحسب

(140) انظر:

Kant, p. 176 (A 120),

مرجع مذكور سابقًا.

(141) Ibid., p. 189 (A 140, B180).

(142) انظر:

M. Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, trad. fr. A. de Waehlens et W. Biemel, Gallimard, 1953,

بالأخص ص 250 ـ 252. لن أخوض في القضية المثيرة للجدل التي تخصّ معرفة لماذا شطب كانط هذه الفقرات من الطبعة الثانية لـ**نقد العقل المحض**.

(143) Kant, p. 193 (A 147, B185).

تحديداتٍ قبْليّة، لا تملك أهميّة فعليّة إلّا في تطبيقها على الحدوس المعطاة لها، (حسّيّة كانت أم محضًا). إنها تختلف بالطبع عن التخيّل المستعيد لأنّها تستطيع أن تبتكر بشكلٍ حرٍّ صورة الشيء[144]. ولكنّ كانط يؤكّد في الوقت نفسه، إذا ما استثنينا الفقرة الغامضة في **نقد ملَكَة الحكم** التي حلّلناها في الفصل السابق[145]، أنّها «لا تستطيع أن تنتِج تمَثُّلًا حسّيًّا لم يعطَ قطُّ من قَبْلُ لملكَتِنا الحسّيّة، ونستطيع دائمًا أن نعرف المادّة التي تدلّ عليها[146].»

بعكس ذلك، فإنّ المخيّلة المنتِجة عند نوفاليس وفي الرومانسية بشكلٍ عامّ، مبدِعة من وجهة النظر الكينونيّة. وفيها يتحقّق الاستقلال الذاتيّ، وبالتالي اللامتناهي، للذات، وتُلغى كلّ برّانية. من خلال التخيّل، وعلى عكس ما يحصل مع الحواسّ الأخرى، «تشكّل» الذاتُ العالمَ الخارجيّ. والنزعة المثالية الساحرة، وهي اسمٌ آخر لـ«الأمبيريقية الفاعلة» التي يَنشدها نوفاليس، ليست سوى تفعيلٍ للتخيّل المنتِج كملَكَة مبدِعَة مستقلّة ذاتيًا تُخرج العالم من ذخيرتها الخاصّة وتضعه أمام نفسها. لا يعتمد الموضوع بعد ذلك على تلقّي إثارةٍ حسّية، بل يصبح نتاجًا مستقلًّا ذاتيًّا للتخيّل المنتج. المُخيِّلة المنتجة هي إذًا بالفعل المركز السرّي للأنطولوجيا الرومانسية: إليه تعود كينونة الكيان. بهذا المعنى يمكن القول بأنّ الكون قصيدة، وبأنّ

(144) انظر: Heidegger، مرجع مذكور سابقًا، ص 189.

(145) انظر ما سبق، ص 101 ـ 102.

(146) Kant, *Anthropologie*, in *Werke in 10 Bänden*, Band 10, § 25, p. 466, trad. A. de Waehlens et W. Biemel, in Heidegger, *op. cit.*, p. 189.

المُخيِّلة المنتجة تخلق الفلسفة الشعريّة والشعر الفلسفي، وهما الأفق الطوباويّ لشعر نوفاليس.

يؤدّي امتداد نظريّة التخيّل هذه بالطبع إلى نظريّة اللغة الشعريّة. والأطروحة القائلة بأنّ الشعر يتحقّق في لغة معيّنة، إشاراتها مدفوعة وهي نقيض اللغة الاعتباطية التي نستعملها في التواصل العادي[147]، تُشكِّل دون شك إحدى الأطروحات الرومانسيّة المرسَّخة بقوّة في بديهياتنا الشعريّة الحاليّة. لقد حلّلها على نحو مُفصَّل ت. تودوروف (T. Todorov)[148]، وأعود إليها هنا لكي أشير فقط إلى الروابط القويّة بينها وبين نظريّة التخيّل، وبشكلٍ أوسع الرؤية الرومانسية للعالم.

من البديهي أنّ فكرة وجود لغة شعريّة معيَّنة إنما تجد شرعيّتها في الأطروحة القائلة بأنّ على الشعر أن يكشف حقائق يتعذّر على الخطاب غير الشعري الوصول إليها. بهذا المعنى، لا يمكن فَصْلها

(147) النظرية الرومانسية عن اللغة الشعرية ليست، نوعًا ما، إلّا إحدى علامات التاريخ الطويل للنظريات اللغويّة الإيمائية (mimologistes). انظر:
Gérard Genette, *Mimologique. Voyage en Cratylie*, Seuil, 1976.

(148) انظر:
Tzvetan Todorov, *Théories du symbole, op. cit.*, pp. 211-260.

يقدّم تودوروف في هذا النص الطيف الكامل للمواقف الرومانسية وشبه الرومانسية، من ك. ف. موريتس (K. Ph. Moritz) إلى شيلنغ، مرورًا بالأخوَين شليغل، ونوفاليس، وفاكنرودر (Wackenroder)، وغوته، وأست (Ast)، إلخ...، ويُظهر تحليله بوضوح صلات القربى الأساسية بين هؤلاء المؤلّفين، على الرغم من اختلافاتهم كأفراد.

عن تحديد الرومانسيّة للشِّعر. ولا يمكن للرومانسيّة بدورها أن تنفصل عن الأنطولوجيا العامّة التي توجد فيها، لأنّها لا تُوسِّع تأثيرها إلّا في هذه الأنطولوجيا. لقد بيّن تودوروف أنّ الرومانسيّة، من وجهة نظر نظريّة دافع الإشارات اللغويّة التي تفترضها، تمتدّ في اتجاهين محوريَّين يولّدان نظريّتَيْن ثانويتَين، هما نظريّة الدافع العموديّ (نظريّة الصورة الشعريّة ورمْزيّة الأصوات) ونظريّة الدافع الأفقي (نظريّة دافع العبارات المُركَّبة (syntagmes) للدوالّ التي عليها أن تُشكِّل شبكة معانٍ ذاتيّة المرجع تمامًا ودون أيّ مدًى مرجعيّ)[149]. ويوافق هذا التمييز «اللغويَّ» تمييزٌ فلسفيّ يعود إلى قراءتَين ممكنتَين لنظريّة المُخيِّلة المنتجة. يمكننا (بحسب رؤية الرومانسيين لها) أن نُقرِّر تفضيل وظيفتها التشكيلية (الترسيميّة) وموقعها الوسيط بين الإحساس والعقل، أو استقلالها الذاتي عن كلّ برّانية وإبداعها المطلَق. في الحالة الأولى، نميل إلى النظر إلى اللغة الشعرية في وظيفتها الرمزية، بينما نُشدِّد أكثر في الحالة الثانية على التنظيم الذاتيّ المرجع للمادّة اللغويّة. تصبح نظريّة اللغة الشعريّة إذًا نظريّة للصورة الشعريّة، أي نظرية تخصّ بنية الشِّعر. ومن البديهي أنّ النظريَتَين، وقد دوفِع عن كلَيهما، مستقلّتان منطقيًّا.

يمكننا أن نلاحظ أنّ اختيار النظريّة المُفضَّلة يعود إلى اتجاهاتٍ مختلفة لرؤية العالم الضمنيّة. لنبقَ مع نوفاليس! عندما ندرس المقتطفات التي تخصّ رؤيته للعالم، نلاحظ أنّه يتأرجح بين السبينوزيّة والأفلوطينيّة. من ناحية أخرى، يبدو واضحًا وجود أوجه

(149) المرجع نفسه، ص 211 ـ 216.

تشابه اختيارية بين نظريّة الرمز والأفلوطينيّة من جهة، ونظريّة المرجعيّة الذاتيّة البنيويّة والسبينوزيّة من جهةٍ أخرى. فعلى مثال الأفلوطينية، تفترض نظريّة الرمز علاقة تراتبية بين المعقول والمحسوس، حيث يكون الأوّل باراديغمًا للثاني، ففي أعماق أي نظريّة عن الرمز تكمن فكرة عدم ملاءمة المحسوس، التي يسمح الرمز بإلغائها لأنّ عليه أن يجعلها روحيّة[150]. بالإضافة إلى ذلك، إذا ما طابقنا العالم المعقول بالكونيّ والعالم المحسوس بمملكة المخصوص، يمكننا أن نُحدِّد الرمز بوصفه وحدة الكونيّ والمخصوص، فنجد من جديد أطروحة الصفة الصوريّة (imagé) والموقع الوسيط للتخيّل المنتِج، الذي عليه أن يُوحِّد بين الكونيّة والخصوصية. وبعكس ذلك، نظريّة المرجعيّة الذاتيّة البنيويّة، فإنها ما دامت باقية في إطار تَصوُّر عرفانيّ للشِّعر (وتلك هي الحال، كما سنرى، عند نوفاليس) تتّفق مع الرؤية السبينوزيّة للعالم التي تفترض تماثلًا مُحكمًا بين المحسوس والمعقول. وتخلق هذه الرؤيا السبينوزيّة مشكلاتٍ عدّة عندما نسعى إلى إثبات نظريّة عن الرمز. فإذا ما وُجد توازٍ مطلَق بين المحسوس

---

(150) شدّد بانوفسكي (Panofsky)، في التحليل الذي كرّسه لأهميّة المثل الأفلوطينية في زمن الأسلوبية (maniérisme)، على الرابط الوثيق بين نظرية الوظيفة الرمزية للفن ورؤى العالم الهرمية والروحانية. ويبيّن بالأخص إلى أي درجة يتناقض هذا التصوّر مع النظرية القديمة، التي كانت تعتبر الجمال توازن النِسب وتناظر الأجزاء. ويضيف أنّها تسلّم بافتراض ضمني بأنّ مثال الجميل الموجود في فكر الفنّان أعظم من تحقّقه الماديّ في الفن، أي كعمل فنّي. نجد هذه السمات نفسها في الرومانسية. انظر:
E. Panofsky, *Idea*, Gallimard, 1983,
بالأخص ص 41 وما بعدها.

والمعقول، يمكن للأخير أن يوصف كرمزٍ لـلأوّل أو العكس، وبالنتيجة، تخسر الوظيفة الرمزيّة دورها الرافع للمحسوس نحو المعقول، فتخسر إذًا ديناميكيتها الصاعدة. أمّا الأفلوطينيّة، فلا تتّفق جيّدًا مع أطروحة التوازي البنيويّ التي تُؤسِّس الدافع الأفقيّ، فإذا كان هناك توازٍ بنيويّ، لا يعود المحسوس مُجرَّد تدنٍّ للمعقول أو، كما يريده نوفاليس وشليغل، مُجرَّد وَهْمٍ عند الأنا الأمبيريقي. بشكلٍ أعمّ، يمكننا القول إنّ تَردُّد الرومانسية بين الأفلوطينية والسبينوزيّة، وتَردُّدها بين نظريّة الرمز ونظرية المرجعيّة الذاتيّة البنيويّة، ليسا سوى ظاهرتَين ترجعان إلى التوتّر الأساسيّ نفسه الناتج عن تأكيدهما ثنائية أنطولوجية ـ وهو مناسب لأنّه يسمح بشقّ التجربة إلى مجالين اثنين هما مجال الماهية ومجال المظاهر العقيمة ـ وعلى تطلّبٍ واحدِيّ (moniste)، يتعذّر كبحه، وكلّ أثرٍ للواقع غير القابل للتحكّم فيه، وإن اقتصر على حالة الوهم الأمبيريقيّ. وعلى كلّ حال، يعكس نوفاليس عدم وضوح رؤيته للعالم، عندما يدافع عن كلٍّ من صيغتَيْ نظريّة اللغة الشعريّة، أو بالأحرى عندما يضع خطوطهما الأولى، إذ لا يمكننا القول إنّه يتوسّع في عرضهما.

لننطلق من نظرية الرمز. فنحن نعرف حماس غوته (Goethe)، والأخوَين شليغل، وشيلنغ أيضًا[151]، في دفاعهم المتألّق عنها.

---

(151) أعطي هنا بعض التعاريف الملفتة للنظر: «الرمز الحقيقي هو الذي يُمثّل فيه الجزئيُّ الكونيَ، ليس كحلمٍ أو ظِلّ، بل ككشفٍ حي ومباشر لما هو غير قابل للاستكشاف» (Goethe, *Maximes et Réflexions*, in *Écrits sur l'art*, Klincksieck, 1983, p. 273). «الجميل تمثّل رمزي للامتناهي، [...]» -

لا نجد عند نوفاليس، مهما بحثنا، أيّ بنية مذهبية في مثل ذلك الاتساق، مع أنّه يملك كلّ العناصر المفهومية التي تسمح له بتشكيلها، ومنها التميز بين المحسوس والمعقول، بين العالم المادّي والعالم الروحي، وبالتالي بين فكرتي التشكيل والصورة. ولكننا، نراه يتوسّع في أحد المقتطفات، وإن بطريقة غير مباشرة، في نظريّة الرمز، بما أنّ فكرة التأليف بين الشكل والمعنى التي يستدلّ بها، تتوافق كثيرًا مع تحديد الرمز كما نجده عند مؤلّفين آخرين: «[...] تتحدّد الكلمات والأشكال بحسب تبادلٍ مستمرّ، فالكلمات التي يمكننا أن نسمعها ونراها هي في الحقيقة أشكال ـ كلمات

إذ يصبح عندها واضحًا كيف يمكن للّامتناهي أن يظهر في المتناهي. [...] كيف يمكن قيادة اللامتناهي نحو السطح والظهور؟ رمزيًّا فقط، بواسطة صور (images) وعلامات» (A. W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, pp. 81-82, trad. fr. Todorov, *op. cit.*, p. 235). - النظريّة الضمنية هي أساسًا نفسها عند كلّ المؤلّفين، ولكنّ المصطلحات المستعملة أحيانًا مذهلة. فيقابل غوته وشيلنغ مثلًا بين الرمز والمجاز (على اعتبار المجاز تمثلًا حيث الفردي يعني الكوني دون أن يندمج فيه)، بينما يستخدم ف. شليغل في المقابل مصطلح «المجاز» كبديلٍ تام عن مصطلح «الرمز»: «كلّ جمالٍ هو مجاز. والأعلى مبهم ولا يمكن قوله إلّا من خلال المجاز» (*KA*, XVIII, 4 [663]). في الوقت نفسه، يرفض شليغل المجاز التقليدي الذي «يكتفي بترجمة مفاهيم مجرَّدة [...] إلى شعارات» (*KA*, IV, 23). لاحقًا، يَذرّ شوبنهاور رمادًا في العيون، فيحدّد الفن كتحقّق حدسي للمثال (فيلتقي مع التحديد الرومانسي للرمز الفنّي)، ولكنّه في الوقت نفسه لا يرفض المجاز (باستثناء استخدامه في الشعر) بل الرمز أيضًا، إذ يعتبره مُجرَّد مجاز تقليدي. انظر:

A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, Band I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, pp. 332-337.

(wortfiguren). والأشكال ـ الكلمات أشكال مثالية للأشكال الأخرى. الأشكال كلها ينبغي أن تصير أشكالًا ـ كلماتٍ أو أشكالًا لغوية (Wort-oder Sprachfiguren). وبشكلٍ مماثل، الكلمات ـ الأشكال (Figurenworte)، الصور الداخليّة، إلخ، هي كلّها كلماتٌ مثالية للأفكار والكلمات الأخرى ـ بمعنى أنّه عليها جميعًا أن تصبح صورًا داخليّة. يمكن إذًا نعت الفنتازيا التي تصنع الكلمات ـ الأشكال بالعبقرية، بالمعنى الصحيح للكلمة. نصل إلى العصر الذهبيّ عندما تصبح كلّ الكلمات كلماتٍ ـ أشكالًا ـ أساطيرَ ـ وكلّ الأشكال أشكالًا ـ كلماتٍ ـ هيروغليفيات ـ ونتعلّم أن نلفظ ونكتب الأشكال وأن نجعل الكلمات لدِنةً وموسيقية [...][152].»

هذه الوحدة بين التشكيل والمعنى التي يحقّقها التداخل المتبادَل لعالم الأشكال وعالم الكلام، تتّفق جيّدًا مع تحديد الرمز. ولكن مقتطف نوفاليس قيّمٌ أيضًا لأنّه يبيّن أنّ مجال الرمز لا يقتصر على الشعر، بل يشمل أيضًا فنون التشكيل (الفنون التشكيلية). يجب التشديد على هذا الوجه من نظرية الرمز التي يدافع عنها رومانسيو يينا، لأنّه يسمح بفتح الطريق نحو أنساق (systèmes) الفن. بما أنّ الرمز هو عمل المخيلة المنتجة، فهو يحتلّ ذلك الموقع المتميّز، حيث الكوني والمخصوص، والمعقول والمحسوس، بل أيضًا الشكليّ والمادّي، والمعنى والصورة، يمثّل بعضها بعضًا. وإذا ما كان الرمز الكلاميّ يمثل الصورة في عالم الكلام، فإنّ الرمز التشكيليّ بدوره يمثّل المعنى في مجال

(152) *SCH*, III, 123.

التشكيل[153]. إنّ ما يسمح بالتوحيد النسقيّ للفن هو هذا الانعكاس لكلّ واحدٍ في الآخَر، وهذا التبادل للماهيات بين مجال التشكيليّ ومجال المفهوميّ.

ولكن علينا أن نشير إلى ما ينقص في تَصوُّر الرمز هذا لدى نوفاليس، هو الإحالة إلى تعالٍ ما. ليس ذلك بصدفة، فيبدو أنّ نوفاليس، على عكس السنَّة الرومانسيّة اللاحقة، قد تَردَّد في اعتبار أنّ الفن يقيم نظامَيْن للواقع يختلفان تمامًا. غير أنه بذلك قد وجد نفسه ملزمًا برفض ملمح محوريّ في نظرية الرمز وهو فكرة الوصل بين نظامين للواقع مختلفين كلّ الاختلاف. يعتبر نوفاليس أنّ الرمز لا يُمثِّل إلّا نفسَه: «صورة - وليس مجازًا - وليس رمزًا لشيءٍ آخر (eines Fremden) - فهو رمزٌ لنفسه[154].» ولا يربط المبدع

---

(153) هـذه النظرية، التي قد يبدو أنّها تسمح بإعطاء تفسير رمزي لكلّ ممارسة مجازيّة، تفسَّر أحيانًا بشكلٍ حصري جدًّا. فريدريش شليغل مثلًا، في *Ansichten und Ideen einer christlichen Kunst*، يعتبر أنّ اللوحات التي يمكن وصفها كأعمالٍ فنيّة هي وحدها اللوحات التاريخية-المجازية (انظر: *KA*, IV, 106-107). من البديهي أنّ مثل هذا الحصر للوظيفة الرمزية بالنوع التاريخي لا يفرض نفسه البتة إذا ما عرّفنا بالرمز كما يفعل نوفاليس هنا. ويبقى من المثير للاهتمام أن نلاحظ أنّ ممارسة نوفاليس الروائية تميل هي أيضًا إلى الاقتصار على ترميزٍ مجازيّ لا يخفى.

(154) *SCH*, II, 562 (185).

نجد قبل ذلك، عند ك. ف. موريتس (K. Ph. Moritz)، الفكرة المتناقضة القائلة برمزيّة ذات مرجعية ذاتية: «نجد الجميل الحق عندما يعني شيءٌ ما نفسَه فقط، فلا يدلّ إلّا على نفسه، لا يحتوي إلّا على نفسه، وهو كلٌّ محقَّق في نفسه» (نقله تودوروف، مرجع مذكور سابقًا، ص 194).

الشعريّ العالم الحسّي بأساسه الروحي، بل يخلق عالمًا إلهيًا. هذا الخلق حرٌّ مطلقًا، ومرجعيّته ذاتيّة مطلقًا، دون أي صلةٍ بأيّ برّانيةٍ مهما كانت.

ويمرّ نوفاليس إذًا من نظريّة الرمز إلى نظريّة المرجعيّة الذاتيّة للشعر. ومُهِمَّة الشاعر ليست ترجمة سرّ الكينونة في أشكالٍ رمزيّة، بل الانغمار في هذه الكينونة، أي السماح لها بأن تقول نفسها بحسب طبيعتها الداخلية الخاصّة. أمّا الكينونة، فهي نفسها في كلّ مكان، وهي في كلّ شيء. وعلى الشاعر إذًا أن يسمح للّغة الشعريّة أن تحمله، فيتردّد فيه صدى كينونة نفسه. ولا يمكن تفسير المرجعيّة الذاتيّة للشعر التي يفترضها نوفاليس كتحرّرٍ للشِّعر من الإلزامات الدلالية والتأويلية، لصالح لعبٍ مستقلٍّ ذاتيًا، يخصّ الأصوات والإيقاع، فيقتصر المعنى على مجموع الصلات الدلالية العرَضيّة الآتية من تسلسلاتٍ صوريّة محض. ويُحدِّد نوفاليس طبعًا اللغة الشعريّة كمجموعة مكتفية ذاتيًا وذات مرجعية ذاتيـة[155]، ولكن ذلك لا يتناقض أبدًا مع قدرتها على الكشف الأنطولوجي؛ فنظريّة المرجعيّة الشعريّة الذاتيّة تدخل في رؤية للعالم تفترض توازيًا بنيويًّا بين تنظيم الواقع وتنظيم اللّغة وتتصوّر إذًا القدرة على الكشف الأنطولوجي ككشفٍ ذاتي يرتبط مباشرةً بالمرجعيّة الذاتيّة. الفكرة القائلة بأنّ الشاعر يتكلّم في حدود إكراهات اللغة لا تعود إلى تحديدٍ صوري بحت للشِّعر: فالشاعر نبيّ (vates)، واللغة عندما تكشف نفسَها من

---

(155) انظر مثلًا:

SCH, II, 672-673; III, 451 (953).

خلال صوته، تكشف في ذلك أيضًا عمقَ كينونة الأشياء. وفي نهاية المطاف، ليس من المستَغرَب أن نجد مسألة عرفانية ضمن نظريّة نوفاليس. فليس ذلك إلّا نتيجةً منطقيّة للافتراض القائل بأنّ الخطاب الشعريّ يعرض المحتوى المُتعذِّر على الفلسفة قوله، أي المعرفة الأنطولوجية الأساسية. من هنا أيضًا الحاجة إلى لغةٍ تخصّه وحده. لا يمكن للّغة الشعرية، إن كانت على شكل الالتحام الرمزيّ أو التوازي البنيويّ، أن تعرض ما يتعذّر قوله إلّا لأنّها تتميّز ماهويًّا عن الخطاب العقلانيّ أو «اليوميّ.» فهي تتخلّى عن طرُق التجريد الكونيّة وعن طرُق المرجعيّة، من أجل كشفٍ للكوني في المخصوص، وللآخَر في الذات عينها (le même).

أسئلة

عندما نحاول أن نموضع تقديس الشعر (باعتباره مجازًا مرسلًا لتقديس الفنون) الذي يقترحه علينا نوفاليس في الإطار العامّ لتاريخ الأفكار، تدهشُنا بالتأكيد صفته «الترميمية» (لا يهمّنا كثيرًا هنا أن نعرف ما إذا كان قفزةً منقذة أم خطوة إلى الـوراء). ويذهب هذا التقديس في اتّجاهٍ يعاكس الاتّجاه العامّ للأفكار في الغرب، الذي يسعى، منذ عصر النهضة، إلى نزع القدسيّة عن الحياة والعالَم. في الواقع، لا يقتصر مثال الرومانسيّة على تقديس الفن، بل يشمل بشكلٍ عـامّ أيضًا، ومن **خلال** هذا التقديس للفن، إعـادة تقديس الكينونة والحياة والكَون. في هذه الحالة، يكمن أحد أوجه نظرية الفن التأمّليّة الأكثر أهميّة في قدرتها على البقاء حيّة بعد التخلّي عن

الأنطوثيولوجيا الرومانسية، أي على متابعة تطوّرها حتّى في غياب الجذور اللاهوتيّة، مع أنّ هذه الجذور تستطيع وحدها إعطاءها بعض المصداقية: أليس من المفاجئ أن نرى نيتشه، ذلك العقل المُشكِّك بكلّ «العوالم الماورائية»، أو هيدغر، مُفكِّر تناهي الإنسان، يعودان إلى النظريات المركزية لتصوّرٍ للفن لا معنى له إلّا ضمن رؤية لاهوتيّة للكينونة؟

في الحقيقة، إنّ استمرارها حيّة داخل التقليد الفلسفيّ، هو أقلّ تناقضًا ممّا قد يبدو، إذا ما أخذنا في الاعتبار وجهًا آخَر قد شدّدتُ عليه سابقًا: فنظرية الفن التأمّليّة وبغض النظر عن أساسها اللاهوتيّ- الصوفيّ، لها وظيفة بنيوية مُعيَّنة في داخل استراتيجية فلسفية[156]. وهي فعلًا، تجعل الفنّ مغايرًا للفلسفة، المكان الذي تنعكس فيه، لتجد فيه إمّا حقيقتها القانونية، أو الوعد بإتمامها في المستقبل، أو تشكيلها غير الملائم، أو شريكها الحواريّ. هكذا، بينما تذهبُ أدراجَ الرياح، مع هيغل، رؤية العالم التي انبثقت عنها نظرية الفن التأمّليّة، ثمّ تنهار، مع شوبنهاور ونيتشه، يمكن لوظيفة الفن الأنطولوجية أن تبقى سالمة في عرضها للروح المطلقة، للمثال في الظواهر، في تشكيلها للحياة، وفي كونها «خطاب» (dict) الكينونة.

وفي النهاية، فإنّ بقاء تقديس الفن على قيد الحياة خارج التقليد الفلسفيّ، في عالم الفنّ، هو أيضًا غير مستغرَب. ويمكن القول بأنّ

---

(156) انظر في هذا الصدد: Rüdiger Bubner، مرجع مذكور سابقًا، ص 87.

«نسيان» أساسه الأنطولوجيّ- اللاهوتيّ لا يناقض تقديس الفن البتة، بل يزيده قوّةً، بما أنّ الدافع الأساسيّ يبقى حاضرًا، وهو ليس سوى الحاجة الماسّة إلى التعويض عن واقعٍ معيش كواقعٍ فاشل. صحيحٌ ما يقوله نيتشه بأنّ الجوع **لا يُثبِتُ** وجودَ طعامٍ قادرٍ على إشباعه، بل إنّه **يريد** طعامًا.

في الحقيقة، يتبيّن أنّ الوظيفة التعويضيّة التي يعطيها الرومانسيّون للفن (في شكله الشعريّ)، ومعهم كلّ تقليد نظرية الفن التأمّليّة، هي مُتعدِّدة الأشكال. وعليه أوّلًا أن يعوّض عن غزو الثقافة الحديثة «النازع للسحرية» بواسطة المعارف العلمية. لقد رأينا هذا الوجه أيضًا في مُطالبَة نوفاليس بغموض العلوم؛ ونجده من جديد لدى مجموعة مفكّري نظريّة الفن، حيث تعارض كلٌّ من المثاليّة الموضوعيّة والحيواتية النيتشوية ووجودية هيدغر الخطاب العلميّ على نحو صريح وتسعى إلى إبطال قيمته. ولكنّ للتعويض دورًا أيضًا في ما يخصّ الواقع اليوميّ والاجتماعيّ والتاريخيّ، بل وحتّى الواقع في ذاته؛ إذ يرى نوفاليس أنّ على الشعر جعل الحياة «رومانسية»، ويعتبر هيغل أنّ على الفنّ الارتقاء بالوجود الأمبيريقيّ نحو **المثال**، بينما يرى نيتشه في شبابه، ولدى قراءته شوبنهاور، أنّ الفنّ يمزّق حجاب المايا (maya) ويخلّصنا من تَسلُّط الإرادة، ويعتقد هيدغر أنّ الشعر يدفعنا خارج كينونتنا- هنا (être-là) غير الأصيلة، ونحو إصغاء لـ «خطاب» الكينونة. إنّ ما يجمع بين كلّ هذه الأشكال، بالرغم من الاختلافات بينها، يعود دائمًا طبعًا إلى نوعٍ من التوق إلى حياةٍ «أصيلة» لم تُجرَّد من قدسيّتها.

لا ريب البتة في أنّ هذه الوظيفة التعويضية المعطاة للفن إنما تعود إلى حاجةٍ عميقة أحسّ بها جزءٌ من النخبة المفكّرة والفنّيّة في القرنين التاسع عشر والعشرين. ومن الأكيد أنّ بقاء هذه الحاجة هو ما أدّى إلى نجاح الرومانسيّة التاريخي ونظرية الفن التأمّليّة بشكلٍ أعـمّ. فـإذا ما حلّلناها بموضوعية، نجد أنّها تفترض أطروحات تتطلّب على الأقـلّ بعض النقاش. وفي الواقع، فإنّ التناقض بين الفن وهو الحقيقة، والواقع المعيش وهو خـارج الحقيقة، وبين المعرفة الفنّيّة المتعالية والمعارف العلميّة الظاهرية البحت، وبشكـلٍ أعـمّ تأكيد وجـود مـجالٍ للحقيقة أسـاسـيّ أكـثر من مجال حقائقنا داخـل العالَم ويخصّ الفن وحـده، إنّ جميع هذه الأطـروحـات غير ذات مصداقية إلّا إذا سلّمنا بـأنّ هناك خارج عالمنا عالمًا آخـر أكثر حقيقة، وأنّ باستطاعتنا أن نصل إليه عندما نرتفع عن واقعنا داخـل العالَم. هـذا بالضبط ما تؤكّده الأنطوثيولوجيا الرومانسية. لا يمكننا إذًا أن نصل إلى الفنّ إلّا إذا وضعنا أنفسنا داخل هذه الرؤية اللاهوتيّة للعالم. ولكن، المُطالَبة بالتزام أساسيّ كهذا، شرطًا لإمكان فهم الظواهر الفنّيّة، تبدو غير واقعية.

إنّ تقديـس الفـن طبعًـا، أو علـى الأقـل الشِّـعر، ليـس مـن اختـراع الرومانسـية. إذ نجـد شـخصيّة الشـاعر كمفسّـرٍ للصـوت المتنبّـئ، كنبـيّ أو vates، أي كوسـيطٍ بيـن الكـلام الإلهـيّ والبشـر، قبـل ذلـك عنـد بعـض المؤلّفيـن الإغريـق واللاتينييـن، ابتـداءً مـن بنـدار (Pindare) وديموقريطـس (Démocrite)

وأفلاطون[157]. بل وتعود إليها المسيحية الناشئة، حيث حلّت مناشدة الله مكان مناشدة آلهة الإلهام. وتظهر على هذا الشكل أطروحة الوظيفة الوسيطة للشِّعر من وقتٍ إلى آخر في العصور الوسطى[158]. أمّا عصر النهضة، فنعرف أنّه أعاد تفعيل شخصيّة الشاعر المُلهم من آلهة الإلهام، عند القدماء.

لا يمكن إنكار حقيقة الوقائع الملموسة، ولكن علينا ألّا نبالغ في أهميّتها وأن نعيد وضعها في سياقها. سيدعم ذلك خاصّيّة الموقف الرومانسيّ بشكلٍ أكبر. علينا أن نلاحظ أوّلًا أنّه خلال العصر القديم

---

(157) بندار (Pindare): «تنبّئي يا إلهة الإلهام، لأكون مفسّرك.» (مقطع 137 نُقل في:
D. A. Russell et M. Winterbottom [ed.], *Ancient Literary Criticism*, Oxford University Press, 1972, p. 4).

ديموقريطس: «كلّ ما يكتبه الشاعر عندما يكون ممسوسًا (enthousiasmos) أو ملهَمًا (pneuma) من الآلهة هو جميل.» (مقطع ب 18 ضمن:
Diels/Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche Verlasbuchhandlung, Berlin, 1960 t. 2, p. 146).

لا لزوم لنقل الفقرات من أفلاطون (في محاورتَي إيون، *Ion*، وفيدروس، *Phèdre*) هنا، فهي معروفة جدًّا. لنذكر فقط أنّه، في محاورة إيون، يقارن بوضوح الإلهام الشعري بهذيان الكوريبانت (Corybantes) والباخوسيّات (Bacchantes)، ويؤكّد أنّ الألوهة قد سلبت روحهنّ فجعلتهنّ يتنبّأن وحوّلتهنّ إلى عرّافات (إيون، 534). ولكن هذا الرفع من قيمة الشعراء غامض جدًّا، إذ يسمح له في الوقت نفسه بإنكار امتلاكهم أي تقنية، techné، أو فن.

(158) انظر في هذا الشأن:
P. Klopsch, *Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980, pp. 20-36.

والعصور الوسطى، بل حتّى حلول الثورة الرومانسية، لم تستطع نظرية السمة الملهَمة من الشِّعر أن تفرض نفسها مقابل التصوّرات الخطابية والمُحاكية التي بقيت مسيطرة بشكلٍ كبير. بالإضافة إلى ذلك، وفي ما يخصّ تفسير المصادر الإغريقية لنظرية المَسّ الإلهي أو منزلة مُفسِّر الكلام الإلهيّ المعطاة للشاعر، علينا ألّا ننسى أنّ جزءًا على الأقلّ من الشعر الإغريقيّ كان يملك **بالفعل** في البدء وظيفةً دينية وطقَسية، ممّا يغيّر الإشكالية تمامًا. أمّا مناشدة آلهة الإلهام، فحيث تحتفظ بوظيفة براغماتية- طقَسية جدّيّة، تبقى حالة خاصّة **للممارسة العامة** لمناشدة الأرواح المساعِدة، أي إنّها لا تجعل من عمل الشاعر أبدًا عملًا فريدًا من نوعه. ثمة مُلاحَظة أخرى: إنّ ما يسمح بالعودة إلى القرون الأولى للمسيحية، لاستخراج شخصيّة الشاعر كحاملٍ لصوت الله، هو كون الوضع مماثلًا (mutatis mutandis)، بالرغم من بعض الاختلافات، للحالة التي عرفتها اليونان القديمة: تنطبق مناشدة الله والتأكيد بأنّ الشعر ملهَمٌ، بشكلٍ واضح وحصريّ، على **الشعر الدينيّ**، في خدمة الإيمان الجديد. لا يمكن إذًا الخلط بين هذا الاستعمال للصيَغ الدعائية واستعمالها خارج سياق الطقوس أو في عهودٍ لم يعد للشِّعر فيها وظيفة طقَسية، حيث تؤدّي هذه الصيغ وظيفتها الخطابية واللعِبيّة. كانت هذه حال الشعراء الرومان في عهد أغسطس مثلًا، الذين استعملوا المناشدة (invocatio) بإفراطٍ، كموضوع (topos) خطابيّ. كذلك، عندما يناشد شعراء النهضة أو شعراءُ العصر الكلاسيكي الآلهة القدماء، فلا يخدع ذلك أحدًا، إذ يعرف الجميع أنّها جزءٌ من لعبةٍ أدبية. أعتقد أنّ علينا أن نأخذ

الموقف نفسه في ما يخصّ عددًا كبيرًا من نصوص تلك العصور التي تُقدِّم الشاعر كوسيطٍ بين النظام الإلهيّ والنظام البشريّ.

والفكرة الرومانسية القائلة بأنّ عمل الشاعر هو نوعٌ من الإبداع شبه الكينونيّ ليست بدورها فكرة لا سابق لها. ولكن، من المثير للاهتمام غياب أيّ أثرٍ لذلك في العصر القديم. ويعود ذلك إلى سببَين على الأقلّ. أمّا الأوّل فجماليّ: وهو رفض نظريّة المحاكاة (mimésis) لأيّ فكرة تقول بأنّ الإبداع الفنيّ يعود إلى إبداعٍ كينونيّ. طبعًا، يستعمل أفلاطون في محاورة **فيدون** (*Phédon*) فعلَ **أنشأ** (poiein) لوصف عمل الشاعر، ولكنّه يفعل ذلك للإشارة إلى قدرته على «صياغة التخييل.» بمعنى آخر، الشاعر هو بالطبع خلّاق بمعنى أنّه يبتكر قصصًا تخييليّة، وليس البتة بمعنى أنّه يوجِد واقعًا كينونيًّا لا سابق له. وبشكلٍ عام، علينا أن نتذكّر أنّ أفلاطون يقرّب دائمًا بين المحاكاة والصورة الزائفة أو حتّى الكذِب، فلا يمكنه إذًا البتة أن يرى في الشاعر من يكشف حقيقةً أنطولوجية. من الصحيح أنّه يقول، في **الجمهورية** (*République*)، إنّ بعض الرسّامين «يتوجّهون بِحَسَب الحقيقة[159].» ولكن يبقى التصوّر داخل نموذج المحاكاة: هؤلاء الرسّامون يبقون مقلّدين، حتى وإن قلّدوا نماذج فوق حسّية، أي المحدّدات الأنطولوجية العليا وليس مجرد المظاهر. فهم لا يصلون إلى أيّ معرفة مميَّزة بفضل فنّهم، وكلّ ما في الأمر أنهم يتصرّفون كما يتوجّب على غيرهم من البشر أن يتصرّفوا، أي أنّ عليهم التوجّه نحو المُثل وليس نحو الواقع الظاهر. وتقع أهميّة

(159) Platon, *République*, 484, c5-d3.

هذا النص من **الجمهورية** في مكانٍ آخر إذ يأخذ أفلاطون موقفًا أكثر إيجابية من المحاكاة، كما سيفعل أرسطو من بعده. ولكن لا يمكن للمحاكاة مع ذلك أن تكون كشفًا أنطولوجيًا، فالفلسفة وحدها تقوم بذلك.

في ما يخصّ أرسطو، تكلّم الكثيرون عن قراره اعتبار الشعر أعلى من التاريخ: فالشعر يصل إلى قضايا (propositions) عامّة، بينما التاريخ لا يتوصّل إلّا إلى إعطاء قضايا جزئية. ولكنّه يقول أيضًا إنّ القضايا العامّة هنا تشير إلى «نوعٍ من الأشياء شبه المعقولة أو الواجبة، يفعلها أو يقولها إنسانٌ معيّن[160]»، أي إنّ هذه القضايا تُشكِّل ما يمكن تسميته منطقًا أو براغماتية لأعمال الإنسان. ليس هناك أي إشارة إلى علمٍ ميتافيزيقيّ لا يصل إليه غير الشِّعر. يبقى الشاعر بالنسبة إلى أرسطو وأفلاطون، مُؤلِّف قصصٍ، أي مُنشئًا للأوهام (kata mimèsin)[161].

وأمّا السببَ الثاني، لعدم اعتبار الشّاعر في العصر القديم خلّاقًا في المجال الكَيْنونيّ، فيرتبط بعلم الكون (cosmologie) السائد، إذ لا يمكن لتصوّرٍ أن يقول بأنّ الشعر نوعٌ من الخلق المطلَق إلّا إذا

(160) Aristote, *Poétique,* 51 b5-10 (trad. Dupont-Roc et Lallot). انظر أيضًا: 51 b27-33.

(161) المرجع نفسه، 51 b27-29. هناك بالطبع فقرة في كتاب B من كتاب **الطبيعة** (II, 8, 199a)، حيث يُؤكِّد أرسطو أنّ الفن يقدر أن يقوم بما لا تستطيع الطبيعة نفسها القيام به، ولكن هذه الأطروحة لا تعطي الفن أي وظيفة كشف أنطولوجي.

تمّ قبول فكرة الخلق من لا شيء (ex nihilo). وهذا التصوّر غريبٌ عن التقليد الإغريقيّ واللاتينيّ، الذي يبدأ عامةً من مبدأ الخلق من قبَل صانع (démiurgique) يعمل ابتداءً من الفوضى (chaos) **الموجودة مسبقًا.** فكرة الخلق المُطلَق هي فكرةٌ مسيحية، وبالتالي لا يمكن لأطروحة الفعل «المنتج» المطلَق وللموازاة بين الخالق الإلهيّ والشاعر أن تنمو إلّا من حقلها[162].

نجد أثرًا لملمح آخر للثورة الرومانسية، هو التنافس بين الخطاب الفلسفيّ والخطاب الشعريّ، في تقاليد سابقة. هنا أيضًا، يمكننا أن نرجع إلى أفلاطون الذي يذكّر، في **الجمهورية**، بوجود «جدالٍ قديم» بين الشعر والفلسفة[163]. ويرتبط هذا الجدال بشدّة بمسألة العلاقة بين الفلسفة وعلم الخطابة، وتعود نشأته، هنا أيضًا، إلى أفلاطون، ثمّ

(162) انظر في هذا الشأن:

E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, PUF, 1956, 1986 (coll. Agora).

صحيح أنّنا نجد فقرات عند مؤلّفين قدماء، بالأخص بعض الكتاب اللاتينيين، تقدّم الشاعر على أنّه يؤسّس الواقع. ففي Ovide, *Fastes*, 6, 21، (أوفيد) تنعت الإلهة جونون (Junon) الشاعر بالنبيّ (vates), (Romani conditor anni). ولكن يمكن وضع كلّ ذلك في إطار المعايير الخطابية (العبارة المختَصَرة والقول البديهي، brachylogie, evidentia)، وأعتقد من الخطأ أن نرى في ذلك علامات التصوّر القائل بأنّ الشعر كشفٌ أنطولوجي، كما يفعل على نحو فضفاض غودو ليبرغ (Godo Lieberg)، من منظور هيدغري.

Godo Lieberg, *Poeta Creator*, Verlag J. C. Gieben, Amsterdam, 1982, p. 30.

(163) Platon, *République,* X, 607b.

نجده عند شيشرون (Cicéron) وكانتليان (Quintilien). ولكن ما يثير الريبة أكثر الحركة المدهشة ـ وإن كانت حركة أقليّة ـ الساعية إلى ترقية الشعر على حساب الفلسفة، وقد حصلت في العصور الوسطى. وسأحصر ما أقوله بالشعر في اللغة اللاتينيّة[164]. يبدو أوّلًا أنّه لم يسُد استعمال فِعلَيْ (poetari) و(poetare)، للإشارة إلى عمل الشاعر، قبل العصور الوسطى المبكرة، فكانت الأفعال المستعمَلَة قبل ذلك أكثر «تقنية»، مثل صَوّت (canere)، ونظَمَ (fingere)، وأملَى (dictare). العصور الوسطى المبكرة كانت أيضًا الحقبة التي بدأ فيها الكثير من الشعراء بتوقيع أعمالهم ودخل بعض الشعراء «الحديثين» في برامج تعليم الخطابة، إلى جانب المؤلّفين القدماء. وفي الوقت نفسه، يتمّ تصوّر العمل الشعريّ طوعًا كعملٍ معرفيّ، فيعتبر بعض الشعراء أنّ الشعر يشمل مجال الفنون السبعة كلّه (septem artes). هذا يذكّرنا طبعًا بمشروع نوفاليس الساعي إلى موسوعةٍ شعرية. أخيرًا، دخل الاعتقاد بالتفسير المجازيّ، الذي اقتصر على الأدب الدينيّ قبل ذلك، إلى مجال الشعر الدنيويّ. وإنما في هذا الجو، بدأ بعض الكتّاب بمماهاة الشاعر بالفيلسوف. نجد ذلك بالأخصّ، وليس من باب الصدفة، عند المدافعين عن الملحمة الفلسفية ـ اللاهوتية، وهي تقليد عامّ سيوصلنا، عند دخوله في اللغات العامّيّة، إلى **الكوميديا الإلهية** (*Divine Comédie*). فنجد مثلًا ألبرتينو موسّاتو (Albertino Mussato) (أواخر القرن الثالث

---

(164) أستخدم، في ما يخصّ كلّ هذه التفاصيل: E. R. Curtius، مرجع مذكور سابقًا وP. Klopsch، مرجع مذكور سابقًا.

عشر ـ بداية القرن الرابع عشر) يؤكّد أنّ للشعر أصلًا إلهيًا وأنّ له وظيفةً لاهوتية. ونجد الفكرة نفسها عند بِترارك (Pétrarque) وبوكاتشيو (Boccace)[165]. ويذهب غيرهم أبعد من ذلك فيزعم أنّ المجد الأعظم يعود إلى الشعر. هذا ما يزعمه هنري دافرانش (Henri d'Avranches) مثلًا، الذي يبدأ من فكرةٍ تقول بأنّ الإبداع ينقسم إلى ثلاثة مجالات، هي العقل (l'intellect) والأشياء والكلمات، وأسيادها بالتتابع هم الله والإمبراطور والشاعر. والشاعر مبدع مطلَق في مجال القول، تمامًا كما أنّ الله خلّاق مطلَق في مجال العقل والإمبراطور في مجال الأشياء على الأرض. نلاحظ الغياب ذا المعنى للفيلسوف ـ اللاهوتيّ. يضيف هنري دافرانش أنّ الخطاب الموزون المقفّى، أي خطاب الشاعر، هو طريقة إلهية للكلام (species divina loquendi)، فالله يستخدمها في ألواح الشريعة ويستخدمها الأنبياء[166]. الفلاسفة، بالطبع، لا يرون الأمور بشكلٍ مماثل. فميشيل دوكورنواي (Michel de Cornouailles) مثلًا يردّ على هنري مهاجمًا، متّهمًا إيّاه بمعرفة قواعد اللغة فقط وبجهله كلّ علوم

---

(165) كورتيوس (Curtius)، مرجع مذكور سابقًا، ج1، ص 343 وما بعدها.

يلاحظ كورتيوس: «نهضة القرن الثاني عشر تضع الفلسفة والشعر على صعيد واحد (كما عند بودري دو بورغوي Baudri de Bourgueil وغوتييه دو شاتيون Gauthier de Châtillon). وتُعتبَر العلوم الطبيعية جزءًا من الفلسفة، ويُشكَر لوكان (Lucain) لمعالجته مسائل «فلسفية»، مثل المد والجزر» (ص 333).

(166) المرجع نفسه، ص 86.

الطبيعة والمنطق[167]. ويقع في هذا الإطار نفسه الجدالُ بين مدرسة أورليان (Orléans)، المدافعة عن الشعر، والمدرسة الباريسية، الحامية للأرثوذوكسية الفلسفية. ويعطينا كتاب **معركة الفنون السبع** (*La bataille des VII arts*) لهنري داندلي (Henri d'Andeli) شهادة بليغة على ذلك النزاع. حتى وإن لم يكن من السهل معرفة ما يعود إلى الإبداع اللغويّ المحض في الموضوع[168]، فمن الصعب ألّا نرى في هذا الجدال ما يوازي التنافس بين رومانسية يينا ومشروع هيغل الساعي إلى علم فلسفيّ مُطلَق، فمن المعروف أنّ هيغل لم يكن لطيفًا البتة في تعامله مع فريدريش شليغل. ولكن علينا أيضًا ألّا ننسى فرقًا أساسيًّا بين الوضعَين. فبينما يقاوم شعراء العصور الوسطى المبكرة الفلسفة السكولائيّة من الخارج، تُشكِّل الثورة الرومانسية في الحقيقة، كما تَبيَّن من تحليل نصوص نوفاليس، حدَثًا يحصل أساسيًّا داخل الفلسفة.

يرتبط التصوّر الرومانسيّ للشِّعر إذًا بتقليدٍ عريق، هامشيّ لا شكّ، ولكنّ وجوده يبيّن أنّ تمجيد الشعر (ومعه كلّ الفن)، لا ينحصر في استراتيجية النظرية التأملية، بل يعود أيضًا إلى اقتناعٍ بسيكولوجي

(167) «Grammaticalia scis, sed naturalia nescis, nec logicalia scis.»

يستشهد به كلوبش (Klopsch)، مرجع مذكور سابقًا، ص 87 ـ 88.

(168) يلاحظ كورتيوس مثلًا (مرجع مذكور سابقًا، ج2، ص 405 وما بعدها) أنّه يجب إعادة وضع تقديس النشاط الشعري أيضًا في تقليد الخطاب المادح للفنون والعلوم، وهو موضوعٌ يمكن تطبيقه على الفصاحة، كما على الزراعة والتاريخ والموسيقى، إلخ...

أساسيّ، يتعلّق بخصوصية التجربة الجمالية نفسها. وتستمدّ النظرية التأملية نفسُها جزءًا من قوّة إقناعها من هذا الاقتناع. ويعني ذلك أنّها تحتوي دون شكّ على حقيقةٍ بسيكولوجية. ولكنّ الثورة الرومانسية تضفي معنًى أساسيًّا جديدًا على هذا التمجيد للشِّعر. فهي تدخِله أوّلًا في منظورٍ تقوده بالكامل أنطوثيولوجيا ينبغي عرضها، مع أنّها تُعتَبَر في الوقت نفسه غير ممكنة داخل الخطاب الفلسفيّ. وهي أيضًا، وبهذا المعنى، جواب على أزمةٍ فلسفيّة، ولم يكن الأمر على هذا النحو في القرون الوسطى. وثانيًا، يتمّ التشديد على تقديس الشعر، أي تحديده كطريقة إلهية للكلام (species divina loquendi) في سياقٍ تاريخي هو، من ناحيته، مُجرَّد من القدسية بشكلٍ كبير، ممّا يغيّر تأثيره كلّيًّا ويمنع بالأخصّ إعادته إلى وظيفةٍ مؤسّسية لاهوتيّة أو طَقَسية (إن استثنينا **الأناشيد الروحية** *Chants spirituels* لنوفاليس التي تشكّل جزءًا لا يتجزّأ من الموسيقى اللوثرية المقدّسَة). ونجد هنا من جديد ما أعتقد أنّه الميزة الأساسيّة للتقديس الرومانسيّ للشِّعر؛ فهو يؤدّي وظيفةً تعويضيّة في مُواجَهة أزمة الرؤية للعالم (Weltbild) - بالأخصّ في اللاهوت الوثوقيّ والميتافيزيقا الوثوقية - التي سبّبها التنور، وهي وظيفة غائبة عند المدافعين عن الشعر قبل ذلك، مثلًا في العصور الوسطى اللاتينية (الذين أرادوا طبعًا أن يرتفعوا إلى مستوى الفلسفة في هرميّة الفنون السبعة، ولكن في إطار رؤيةٍ لاهوتيّة للعالم لم يشكّوا فيها أبدًا). ومن علامات العصر الرومانسيّ، نلاحظ أنّ فريدريش شليغل، يتخلّى، عندما يعتنق الكاثوليكية النشطة فترة عودة الملكية إلى الحكم، عن تَصوُّره للشِّعر الكونيّ كنشاطٍ لاهوتيّ-

ميتافيزيقيّ أساسيّ؛ فما إن تعطي ديانة الوحي من جديدٍ إطارًا تفسيريًّا أساسيًّا، حتّى تتوارى الديانة الجمالية.

2. تاريخ الأدب كمشروعٍ تأمليّ

إذا كان تقديس نوفاليس للشّعر في الوقت نَفْسه مجازًا مرسَلًا واللحظة الأولى لتقليد تقديس الفن، فالنظرية الرومانسية الأدبية تُشكِّل الخطوة التي تفتتح نشأة نظريةٍ تأملية للفن. تجبرنا التاريخانيّة على أن ننظر إلى هذه النظريّة كتاريخٍ أدبيّ[169]، هدفه شرعَنة تقديس الشعر من خلال بناء مفهوم تاريخيّ للأدب الذي يُتصوَّر بوصفه توسُّعًا زمانيًّا لمهمّته الفلسفية.

وترتبط نشأة تاريخ الأدب بالأخوَين شليغل. ولكنّني سأقتصر في تحليلي على نصوص فريدريش. أعتقد أنّه يمكن تبرير وضعي كتابات أوغوست ـ فلهلم (August-Wilhelm) جانبًا ـ وهو غير ممكن إذا ما أردنا كتابة تاريخٍ مُفصَّل للنقد الأدبيّ الرومانسيّ ـ لأنّني لن أُحلِّل بالضبط نتائج الأعمال الفيلولوجية الرومانسية، بل فقط الإطار النظريّ العامّ الذي تندرج فيه. ومن بين الأخوين، فإنّ فريدريش هو بلا جدال من اهتمّ أكثر بالمشاكل النظريّة التي يطرحها تحديد ماهية الأدب.

لا يُدخِل الإطار النظريّ لتاريخ **الأدب** تَصوُّرًا جديدًا **لتاريخية** الوقائع الأدبية فحسب بل يُعطي، بشكلٍ أساسيّ أكثر، تحديدًا جديدًا

---

(169) لتجنّب أي سوء فهم، أقترح التمييز بين التاريخ الأدبيّ ـ أي دراسة الأدب من منظورٍ تاريخيّ ـ وتاريخ الأدب (histoire de la Littérature)، وهو التنويعة الرومانسيّة للنظرية التأملية للفن.

لإمكان تناولها نظريًا. فلم يعد التاريخ أحد أبعاد الأدب، بل أصبح الموقع الذي يمكن فيه فهم الأدب في ماهيته. يفعّل هذا التصوّر أربعِ فرضيّاتٍ رئيسية، الماهويّة والاسمانية والعضوانية والتاريخانيّة. تُشكِّل الثلاث الأولى افتراضات مسبَقة للرابعة التي تُمثِّل دون شكٍّ نواة علم التأريخ (historiographie) الرومانسيّ، وأيضًا، في ما يخصّ إشكاليتنا، نواة النظرية التأملية للأدب. وبالإضافة إلى ذلك، لا يمكن الفصل بينها وبين ميزتَين مهمّتَين، هما تَحوُّل الجدل المحترَم بين القدماء والجدد إلى تقابُل أنطولوجيّ بين العصر القديم والعصر الحديث، ونشأة نظريّة الأنواع الأدبية التي يتم تصوّرها كعرض ذاتيّ للأدب في وحدته العضويّة. وسأتحدث عن كلٍّ من هذه الأوجه على حِدة، وإن كانت مترابطة بقوّةٍ في نظرية شليغل.

التّاريخانيّة

ما معنى «التاريخانية» بالضبط؟ أذكّر أوّلًا بشيءٍ بديهيّ: ليس كلّ فكرٍ تاريخيّ تاريخانيًّا. فقد تَصوَّر عصر التنوير مثلًا وظيفة التاريخ بشكلٍ مختلفٍ تمامًا عن التاريخانية. ولم يعتبر مؤرّخون من أمثال هيوم (Hume) وروبرتسون (Robertson) التاريخ انفتاحًا وتَوسُّعًا لماهية متعالية على التجريبيّة الإنسانية، بل هو يتشكّل في داخل، ومن خلال، أعمال البشر والتفاعل بينهم وبين محيطهم الماديّ. وليست دراسة التاريخ، بالنسبة إليهم، كفتح كتاب المصير المحتوم، بل الوصول إلى طبقاتٍ مُترسِّبة من التجارب الفاشلة أو الناجحة، الجيّدة أو المسيئة، كان يمكن تفادي بعضها ولكن ليس بعضها الآخر،

وهي يمكن أن ترشدنا. تُناقض التاريخانية هذا التصوّر البراغماتيّ للتاريخ، مفترِضةً حتميةً تاريخية، وبالإضافة إلى ذلك، وبشكلٍ أكثر أساسية، سببيّة تاريخية متعالية فوق تصرّفات الإنسان وفوق العوامل المادّية[170]. وأذكّر هنا بأنّ رفض التاريخانية لا يعني إنكار تدخّل القوانين في التاريخ، بل فقط رفض الأطروحة القائلة بوجود قوانين للتاريخ، أي قوانين خاصّة بالتاريخ وحده[171].

تقوم فكرة وجود قوانين خاصّة بالتاريخ وحده دون شَكّ على فكرةٍ غير دقيقة عن ماهيّة القانون الطبيعيّ. ويؤكّد بوبر (Popper) مثلًا أنّ التاريخانية تخلط بين تفسير وقائع مفردة ووضع القوانين، بما أنّها تزعم تفسير «ضرورة» الوقائع المفردة باستنتاجها من قوانين[172].

---

(170) يقول شيلنغ مثلًا: «التاريخ ككلّيّة هو كشفٌ تدريجي للمطلَق.»
System des transzendentalen Idealismus, in: *Schriften 1799-1801*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p. 603.

(171) انظر:
Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, 1978, p. 110 (note) et 113-117.

معظم ملاحظاتي أخذتها عن فِين (Veyne) وكانت موجودة قبله عند بوبر (Popper).

(172) انظر:
K. R. Popper, *Misère de l'historicisme*, trad. fr. H. Rousseau, Plon, 1956; *La société ouverte et ses ennemis*, trad. fr. J. Bernard, Ph. Monod, Seuil, 1977.

لأجل عرض جيّد لوضع النقاش الحالي، انظر هابرماس:
Jürgen Habermas, *Logique des sciences sociales et autres essais*, trad. fr. Rainer Rochlitz, PUF, 1987, pp. 7-59.

يأتي كلّ قانونٍ طبيعيّ دائمًا على شكل قضية شرطية تتكهّن أنّه إذا كانت «س» تكون «ص» أيضًا. فهي تفترض إذًا ارتباطًا لازمًا بين حدَثَين أو سلسلتَين من الأحداث. ولكنّها لا تتضمّن أيّ توكيدٍ وجوديّ يخصّ «س» فرديًّا، فلا تقول بأنّ «ص» ينبغي أن تكون مطلقًا. ولكن هذا التكهّن هو ما يجب أن يعطينا «قانونًا» تاريخيًّا، بما أنّ التاريخانية تزعم أنّ التطوّر الواقعيّ للتاريخ ينتج عن **سيرورة واجبة**. وبالطبع، يمكن لقوانين تُفهَم بحسب نموذج بوبر أن تتدخّل كعوامل سببية في حصول حدثٍ تاريخيّ ما، فقوانين الاقتصاد القياسيّ (économétrie) مثلًا تنبئ بأنّ عدم التوازن بين العرض والطلَب يؤدّي إلى عواقب مُعيَّنة تؤثّر في توازن أيّ نظام اقتصاديّ. تسمح لنا هذه القوانين إذًا بتحديد بعض العوامل السببيّة التي تلعب دورًا في نشوء أزمة اقتصادية ما. ولكنّها لا «تحدّد» هذه الأزمة. إنّ تجاوز العرض للطلب واقعٌ عارض (contingent). وهو بدوره محدَّد، بلا شَكّ، سببيًّا، ولكن من قبَل عوامل أخرى يكون ارتباطها أيضًا عارضًا. ونجد بين العوامل الأخرى، التي تتدخّل لتقوية أو إعاقة التأثيرات التي ينبئ بها قانون الاقتصاد القياسيّ، عاملًا مُعيَّنًا هو معرفتنا لهذا القانون. وتسمح لنا هذه المعرفة (في حدود معيّنة) بالتأثير في النتائج من خلال تدخُّلنا في الأسباب.

ويمكننا أن نضيف حجّةً أخرى، تعود بنا إلى كانط. تزعم التاريخانية أنّها تفسيرٌ سببيّ للتاريخ في تصوّره ككليّة. ولكن السؤال عن السببية، بحسب كانط، على مستوى كلّيّة ما، عملٌ لا معنى له. فمقولة السببية لا عمل لها إلّا على مستوى الظواهر المنتمية إلى

حقلٍ ما، وليس على مستوى هذا الحقل ككلّيّةٍ مغلَقة[173]. ولا يمكننا إذًا القول بأنّ التاريخانية تخطئ في ما يخصّ مجال تطبيق قانون السببية. فلهذا السبب دون شَكّ، ستميّز المثالية الألمانية بين السببية الميكانيكية، (ursache)، التي تطبّق حكم كانط عليها، والأساس الميتافيزيقي، (grund)، الذي يمكن من ناحيته أن يفترَض على مستوى الكلّيّة. ولكنّ هذا الحلّ يستدعي بالضبط العودة إلى سببية متعالية، وهي بالنسبة إلى كانط مفهوم يناقض نفسه.

هذه السببية المتعالية[174] القادرة على أن تحدد «تحديدًا فائقًا» السببيّات المتاحة أمبيريقيًا، هي في الحقيقة غائية، فالقوانين التاريخية المزعومة تعود إلى افتراض مبدأ أخير كأساس ميتافيزيقيّ للتاريخ. قد يكون هذا الأساس فكرة التقدّم، أو فكرة السقوط (Sündenfall)، أو أيضًا فكرة الحركة الدورية[175]. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ البنية

---

(173) انظر في ذلك:

E. Cassirer, *Die Logik der Kulturwissenschaften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1984, p. 98.

(174) هذه السببيّة متعالية حتّى في تنويعات التاريخانية المحايثة، مثلًا في تَصوُّر هيغل للتاريخ كتحقّقٍ ذاتي للروح المطلقة. تتحقّق الروح فعلًا في التاريخ، ولكن دون معرفة البشر (فهذا مكر العقل). بتعبير آخَر، إذا كانت «القوانين» الجدلية محايثة للتاريخ، فذلك لا يمنع التاريخ من أن يكون في ذاته متعاليًا عن السببيّة الأمبيريقية الواقعيّة. وهكذا هناك تاريخَان اثنان عند هيغل: التطوّر المحدَّد مفهوميًا من جهة، وغبار الوقائع الأمبيريقية من جهة أخرى.

(175) العنصر التطوّري في التاريخانية يميّزها بالطبع من بعض التصوّرات الحتميّة الحاليّة التي تبحث بالأحرى عن قوانين تاريخية «بنيوية»، يفترَض أن تشكّل نماذج مجرَّدة لوقائع تاريخية قابلة للتكرّر. لا حاجة للكلام عن هذه التصوّرات هنا، بما أنّها تختلف عن التاريخانية بصفة أساسية.

التاريخانيّة للتاريخ تقودها أخرويةٌ (eschatologie) بشكلٍ دائم تقريبًا، فهي «تُنبئُ» باقتراب التاريخ من حدثٍ فريدٍ ينهيه (ولا يهمّ ما إذا كان سيأتي بعد زمنٍ متناهٍ أو غير متناهٍ). هذا الحدث فريدٌ لا لأنّ كيفيّته الخاصّة تحدّده (كما هي الحال في كلّ أحداث التاريخ) فحسب، ولكن أيضًا وبكل معنى الكلمة، لأنّه إذا ما كان النتيجةَ النهائية للمبدأ الغائيّ، فإنه لا يعود هو نفسُه يخضع لهذا المبدأ. وفي ذلك تتميّز أيضًا تكهّنات التاريخانيّة عن التكهّنات العلميّة، فالأخيرة تستطيع دون شَكّ أن تُنْبئ بأحداثٍ مُعيَّنة، ولكنّها لا تستطيع أن تنبئ بأحداثٍ مفردة بكل معنى الكلمة. عندما يُتنبّأ لنا بأنّ الشمس ستنطفئ يومًا ما، يخصّ التنبُّؤ حدَثًا مستقبليًا، وهو بالطبع حدثٌ مُعيَّن ولكنّه غير مفرد بمعنى أن يكون مُؤسَّسًا على ميزة جوهرية للشمس. إنّ القوانين المبنيّ عليها التنبّؤ هي قوانين فيزيائية ثابتة وكونية تنطبق على كلّ الأجسام السماوية وتبقى صحيحة حتّى بعد انطفاء الشمس[176]. وفي الحقيقة فإنّ الحتمية التاريخانية، مع ضعف تنبّؤاتها، دائرية، فهي تقرأ الماضي في ضوء مستقبلٍ مفترَض، بينما «تتنبّأ» بهذا المستقبل نفسه ابتداءً من ذلك الماضي.

ثمة وجهٌ إشكاليّ آخر للتاريخانية يكمن في الوهم الأغراضيّ الذي تنمّيه. فقد كان تَصوُّر فولتير (Voltaire) أو المؤرّخين

(176) لا تتعارض إمكانية وصول قانون علمي إلى التكهّن بحدثٍ مُعيَّن مع فكرة بوبر القائلة بأنّ القوانين هي دائمًا شرطية وليست مواقف وجود. إذا وجدت الشمس، فستنطفئ يومًا ما بحسب القانون الفيزيائي الخاص بها، ولكن لا يأتي وجودها من القانون (وإن كان من الممكن أن يرتبط بقوانين أخرى).

الأمبيريقيّين الإنكليز للواقع التاريخيّ ساذجًا دون شَكّ، في القرن الثامن عشر، لأنّهم كانوا يميلون إلى اعتباره معطى خامًا. ولكن، وعلى عكس ما يظهر، لا تتخطّى التاريخانيّة أبدًا هذه النظرة الساذجة، فهي تختلف فقط في سعيها إلى تحقيق الفهم الموضوعي للوقائع، الذي كان الأمبيريقيون يعتبرونه ممكنًا بواسطة الاستقراء الأمبيريقيّ، إمّا بواسطة عمليّة استنتاجية تثبّت الوقائع في مبدإٍ أنطولوجي ما أكثر عمومًا، وإمّا بواسطة حدسٍ فكري يصل مباشرةً إلى ماهية ظاهرةٍ تاريخيّةٍ ما. ومن الجدير بالذكر أنّ المؤرّخ الكبير ي. غ. درويسن (J. G. Droysen) (وبالرغم من تأثّره بهيغل) قد انتقد منذ سنة 1857 هذا التوهّم المتعلق بشفافية العلم التاريخي. لقد أكّد بالأخصّ وجود اختلاف دائم لا يمكن تخطّيه بين الواقع الماضي (المفترَض) والمعرفة التاريخية الخاصة به: فالمعرفة تضع الوقائع التاريخية ضمن منظور يقوده الزمن الحالي، أي زمن المؤرّخ، وليس الواقع الماضي[177]. إنّ تفسير واقعٍ تاريخيّ هو أوّلًا وضعه في سياقه، وذلك غير ممكن إلّا بالنسبة إلى نقطة مراقبةٍ لاحقة. تؤدّي الأقوال التاريخية إذًا إلى توصيفاتٍ لا يمكن أن تكون توصيفات الشاهد على

---

(177) J. C. Droysen, *Historik: Vorlesung über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*,

عن هـ. ر. جوس:

H. R. Jauss, «Geschichte der Kunst und Historie», in *Litteraturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Main, 1974, pp. 208-251.

الأحداث[178]، إذ لا يمكن فصل الـ«حادث» عن المعرفة الخاصة به. وتُسلِّم التاريخانيّة ضمنيًا بوجود ماضٍ شفّافٍ، بما أنّه من المفترَض أن يفسّر المؤرّخ معناه **المتأصّل**، فينسى أنّ معرفة المؤرّخ لا تطابق نظرة إلهية للتاريخ تشمله بكلّ ظروفه ومتعلقاته، بل هي دائمًا بدورها منظورية.

يربط درويسن وَهْم الشفافية بطبيعة الخطاب التاريخيّ السردية[179]. ولكنّه يقول إنّ اعتبار الوقائع تتكلّم بنفسها ليس سوى تَوهُّم، فهي بكماء لولا وجود ساردٍ يجعلها تتكلّم. تبدو العمليّة السرديّة ملتصقة بالخطاب التاريخي لسببَين. فمن ناحية أولى لا يمكن إعطاء تفسيرٍ لوقائع مفردة دون تنظيمٍ سرديٍّ لها؛ فمعرفتنا للتسلسلات السببيّة يشوبها الكثير من النقص، ولا يمكن سدّ ثغراتها إلّا بعمليّة سرديّة قائمة على تداولية عامّة لأفعال الإنسان. ومن ناحية ثانية، لا يمكن للنموذج الإبستيمولوجيّ للخطاب التاريخيّ أن يكون إلّا قصّةً شاهدة. ويشكّل الخطاب التاريخيّ بالطبع شكلًا

(178) انظر في هذا الصدد:

A. C. Danto, *Analytical Philosophy of History* (1965);

نُشر من جديد في:

Narration and Knowledge, Columbia University Press, New York, 1984, esp. pp. 143-161.

(179) انظر: H. R. Jauss، مرجع مذكور سابقًا، ص 220. يذكّر دانتو (Danto) من ناحيته، (دانتو، مرجع مذكور سابقًا، ص 141) باستحالة الفصل بين المابعد (post hoc) والسبب (propter hoc) في السردية الشاهدة: «السرد يصف ويفسّر في الوقت نفسه.» انظر أيضًا كتاب بول فِين المذكور أعلاه، الذي يوسّع، بشكلٍ مقنع، الأطروحة القائلة بالسمة السردية أساسيًا للخطاب التاريخي.

علميًا ومشتقًّا عن الشهادة (بما أنّ المؤرّخ، باستثناء بعض الحالات، ليس بشاهدٍ مباشِرٍ للأحداث التي يتكلّم عنها)، ولكنّه لا يتعالى عن ذلك صوب معرفة قابلة للتكميم، حتى وإن استعمل بعض أدوات تلك العلوم لتشريع إعادة تشكيله للماضي[180]. فلا يكمن الخطأ الذي ترتكبه التاريخانيّة إذًا في استخدامها السرد، بل في رفضها القواعد الإبستيمولوجية التي يتطلّبها، وهي قواعد تداولية سببيّة لوقائع الإنسان وأعماله، في تفاعلها بعضها مع بعض وعلاقاتها بالمحيط المادّي.

ترتبط التاريخانية ارتباطًا وثيقًا بمذهب التطوّر (évolutionnisme)، ممّا يفسّر سمة أخرى من سماتها الخاصّة، هي الميزة المعطاة لعلم التأريخ المرتَّب زمنيًا بالمقارنة مع ما يسمّيه بول فين (Paul Veyne) بتاريخ «الموضوعات» (item)، أي التاريخ المقارن. تُماهي التاريخانيّة فعلًا التاريخ بالماضي (الوطنيّ أو «الكونيّ»)، فمهمّة المؤرّخ أن يفسّر الحاضر منطلقًا من هذا الماضي، والتاريخ هو إذًا ملحمة الزمن الإنسانيّ. ويتغذّى التحيّز القائل بشفافية الوقائع من هذا التعريف للتاريخ كتفسيرٍ للزمان المعيش (ونعرف دور هذه الفكرة عند هيدغر، وبشكلٍ

(180) أن تكون الشخصيات في السرد أشخاصًا أو بالعكس أفرادًا مشتركين أو مجرّدين، فذلك لا يغيّر بالطبع شيئًا من منزلة الشاهد للسرد التاريخيّ. إن السرد التقديري غير العالم يعرف هو ذاته فعلًا تلك التمايزات. وهذا لا يعني أنّ بناء أفراد جماعيين ومجرّدين لا يطرح مشكلات مخصوصة. هذه المشكلات هي أكثر حدة عندما يزيد الإقبال على استعارة الفرد، كما هي الحال في المذهب العضوي.

أوسع في التقليد التأويليّ). هنا أيضًا، تقع التاريخانية ضحية تَوهُّم الشفافية. التاريخ ليس أبدًا بروزًا مفاجئًا (épiphanie) للزمن، بل هو حبْكة يحوكها المؤرّخ ابتداءً من آثارٍ ووثائق لا تملك ديناميكيتها التطوّرية تفسيرًا ذاتيًا. ليس هناك من تاريخٍ واحد، بل هناك تواريخ عدّة، وتعدّدها هو تعدّد الحبْكات المتزامنةِ الممكنة ابتداءً من مدوّنة آثارٍ معيّنة[181].

إنّ الشكل المحسوس الذي تتخذه التاريخانية في مجال الدراسات الأدبية يقدّم بالطبع ميزات لم تأخذها المناقشة أعلاه بالاعتبار. ولكنّنا سنعود إلى هذه الميزات في الوقت والمكان المناسبين.

هل هناك من رابطٍ غير الرابط الجائز بين التاريخانيّة ونظرية الفن التأمّليّة؟ من الأكيد أنّه في ألمانيا على الأقلّ، ولِدت التاريخانيّة ربّما في مجال إشكالية الفنون، أكثر منها في مجال إشكالية التاريخ العام. ليس من الصدفة أن يشير فريدريش شليغل دائمًا إلى فينكلمان (Winckelmann). ففي كتابه **تاريخ فن العصور القديمة** (*Histoire de l'art de l'Antiquité*) (1764)، وضع فينكلمان الخطوط الأولى لما أضحى بعده **العقيدة** الرئيسة للتاريخانية، وهي الإيمان بنموٍّ تاريخيّ عضويّ. وفيها اقترح بالفعل دراسة «أصل الفن ونموّه

(181) عرضتُ دراستي النقدية للتاريخانية، من دون الرجوع إلى فرضية حرّية الإنسان، وذلك لكي أتجنّب الدخول في مناقشة لا تنتهي. مع ذلك، أنا مقتنع بأنّه عندما نتكلّم عن سببيّة تاريخية، يجب أن نشمل أيضًا تداعيات المداولات البشرية.

وتغيّره وسقوطه[182]»، بحسب نموذجٍ يشمل فتراتٍ ثلاث، هي الفترة التي يبحث فيه الفنّ عن الضروريّ، ثمّ فترة بحثه عن الجميل، وأخيرًا فترة بحثه عن غير الضروريّ. ونلاحظ بالإضافة إلى ذلك، إلى أيّ مدى وجّه نموذج التطور الفنّي تقسيم التاريخ العام في عمل التأريخ التاريخانيّ الألمانيّ في القرن التاسع عشر. لقد بيّن هـ. ر. جوس (H. R. Jauss) أنّ رانكه (Ranke)، في كتابه **التاريخ الفرنسي** (*Histoire française*) (1852ـ1861)، يستخدم باراديغم الأساليب الفنّيّة لتنظيم عصور تاريخ فرنسا العام[183].

وفي الحقيقة، هناك علاقة وطيدة بين نشأة نظرية الفن التأمّليّة والتاريخانيّة. يتطلّب تقديس الأدب مثلًا أن نعتبره موقعًا لإضفاء الكليّة التاريخية على التجربة الإنسانية: «من المؤكّد أنّ طريقة عرض نصوص الماضي التي كان مؤرّخو الأدب سيتّبعونها قريبًا ترتبط بمهمّة الأدب الجديدة في المجتمع البورجوازي في القرن التاسع عشر، فقد حلّت مكان الدين في علم الكون الذي اقترحته. ولم تعد نصوص الماضي جزءًا من عالمٍ مثالي، ولم تكن بعد علامات عالم ماضٍ. وبما أنّها اعتُبِرت وسائلَ نقلٍ قادرة على أن تعرض للقارئ منظورًا تاريخيًّا جامعًا، تمّ قلب قيمتها المعرفية إلى حقيقة وجودية، كما لم يحصل أبدًا من قبل [...]. في التنويعة القومية لهذا التصوّر التي تعتبر أنّه يمكن استيعاب الماضي كلّه من خلال الأدب، كان

(182) J. Wincklemann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, ed. W. Senff, Weimar, 1964, p. 7.

(183) انظر: H. R. Jauss، مرجع مذكور، ص 222 - 226.

يُعتقَد أنّ هناك، بواسطة عبقرية الكتّاب العظماء، أملٌ في استيعابٍ «كلّي» ونهائي للخاصيّة الوطنية التي من المفترَض أن يشكّل التاريخ القوميّ تطوّرها[184].» يُطلب من التاريخانيّة أيضًا، وبالتحديد، أن تتبع البارادیغم العضوانيّ الذي يضبط النظرية التأملية. ويعود الميل إلى هذا البارادیغم إلى زمن أرسطو. نعرف بالفعل أنّه يقترح، في كتاب **فن الشعر** (*Poétique*)، التمييز في الشعر بين «الأنواع بحسب الغاية (قوّة، dunamis) الخاصّة بكلٍّ منها[185]»، فيُدخل في الوقت نفسه ضمنيًّا إشكاليةً عضوانية في مجال الوقائع الأدبية. ويتكلّم بشكلٍ مماثل عن «نموّ» التراجيديا، مضيفًا أنّها لم تثبُت إلّا عند «تملّكها لطبيعتها الخاصّة[186].» ولكن ما يُفشِل هذه العضوانية المبْهَمة عند أرسطو هي الفكرة القائلة بأنّ العمل الفنّي هو نتيجة تقنية (technè) الإنسان، ويستحيل بالتالي تحديده إلا من خلال سببية خارجية. بالإضافة إلى ذلك، يؤكّد أرسطو بوضوح، في كتاب **الطبيعة** (*Physique*)، أنّ الشيء الفنّي يختلف عن الشيء الطبيعي، لأنّ الأوّل لا يملك مبدأ حركةٍ داخليًّا[187]، فيستحيل إذًا وجود تطوّرٍ

---

(184) H. U. Gumbrecht, «History of Literature - Fragment of a Vanished Totality», in: *NLH*, vol. XVI, 3, 1985, p. 469.

(185) *Poétique*, 47 a8-9, trad. Dupont-Roc & Lallot, مرجع مذكور سابقًا.

(186) المرجع نفسه، 49 a14-15 & 49 a13. تعتبر الأرسطية أنّ التراجيديا تتطوّر لتصل إلى طبيعتها، وعندما تصل، أي عندما تنتقل من القوّة إلى الفعل، تصبح ثابتة.

(187) انظر: *Physique II*, I. 192 b18.

مستقلٌّ ذاتيًا ومحدَّد داخليًا، لا في ما يخصّ أصناف الشعر ولا النوع «الشعري» نفسه[188].»

وإذا أردنا تبسيط الأمور تبسيطًا فجًا، يمكننا القول بأنّ الفكر الغربيّ الخاصّ بالفنون فضّل قبل الرومانسية الجانب «التكنولوجيّ» للتصوّر الأرسطيّ. أمّا الرومانسية، فاختارت بالمقابل وبشكلٍ جذري التصوّر العضوانيّ: الفنّ طبيعة[189]. وعندما يقول نوفاليس وشليغل إنّ الشعر كشفٌ للكينونة، فإنهما لا يعنيان بذلك ماهيته المُجرَّدة، بل «حياته.» فنظرية الفن التأمّليّة هي فكر حيواتيّ[190]. بالنسبة إلى المفكّرين الرومانسيين، لا تكمن ماهية الشيء في تجريد تعريفٍ ما، بل في نفسه، أي في مجموع إمكانياته الحيوية. لا يمكن إذًا اعتبار العضوانية الرومانسية نزعة بيولوجية (biologisme) أرسطية. فبالنسبة إلى أرسطو، يكون تَحوُّلُ الشيء الطبيعيّ المرورَ من القوّة

(188) اقترحت تحليلًا أكثر تفصيلًا لمفهوم الشعر عند أرسطو، في ما هو النوع الأدبي،

Qu'est-ce qu'un genre littéraire?, Seuil, 1989, pp. 10-25.

(189) والعكس صحيح، كما يذكّرنا نوفاليس، أي أنّ الطبيعة هي فن: «تملك الطبيعة غزيرة فنّيّة، والتمييز بين الطبيعة والفن ليس إلا خطابًا عبثيًا» (*SCH*, III, 650 [554]).

(190) نجد نقد التحديدات الفلسفية المُجرَّدة حاضرًا لدى جميع المفكّرين الذين ساتناولهم بالتحليل. وبحسب هيغل مثلًا، فإنّ التحديد التعريفي المُجرَّد هو التحديد الأقلّ ماهوية؛ ونيتشه، كما نعلم، لن يفتأ يقابل بين تعقيد الحياة والاستنتاج العقلي (ratiocination) الفلسفي. أمّا هيدغر، فيشدّد على عدم صلاحيّة التحديدات المفهومية لفهم ماهية العمل الفنّي.

إلى الفعل، لأنّ الشيء لا يتطابق مع طبيعته وتعريفه إلّا في الفعل. أمّا في الرومانسية، وعلى عكس ذلك، فيتطابق الفنّ منذ البداية ودائمًا مع طبيعته، بما أنّ طبيعته هي نموّه وبالتالي تعريفه هو تاريخه. وتعود معرفة ماهية الأدب إذًا إلى عرض تطوّره العضوي، فتكون نظرية الأدب هي تاريخ الأدب. ولكن يمكن للقضية، بل ويجب عليها، أن تُعكَس. بما أنّ التطوّر العضوي يُشكِّل تَحقُّق الإمكانيات المسجَّلة في طبيعة الأدب نفسها، فإنّ تاريخ الأدب يُشكِّل الامتداد الذاتي لتعريفه. تُحدِّد كلّ من النظريتَين (théorèmes) الأخرى، ويمكننا لهذا السبب القول بأنّ التاريخانيّة تنجم عن الماهوية العضوانية مباشرةً.

لنلاحظ أخيرًا أنّ التاريخانية العضوانية تفترض قبلًا رؤية تعتبر التاريخ استمرارًا. ولكن، وكما لاحظ الشاعر و. هـ. أودين (W. H. Auden) مثلًا، فإنّ تاريخ الفن غير مستمرّ: «إن التاريخ الطبيعيّ، مثله مثل التاريخ الاجتماعيّ والسياسيّ، مستمرّ، فليس هناك لحظةٌ ما لا يحصل فيها شيء. ولكنّ تاريخ الفن غير مستمرّ، فيمكن لمؤرخ الفن أن يبيّن المؤثّرات والظروف التي جعلت من الممكن والجائز الحدوثِ أن يكون رسّامٌ ما قد رسم بهذه الطريقة المخصوصة أو تلك، **في حال اختار أن يرسم**، ولكن لا يمكنه أن يفسّر لماذا رسمَ الرسّامُ لوحة بدلًا من ألا يفعل شيئًا من ذلك[191].» ليس الفن صنفًا بيولوجيًّا قادرًا على توليد نفسه بنفسه. من هنا الأهمية

---

(191) يستشهد به كلاوس أوليغ:
Claus Uhlig, in: «Littérature as Textual Palingenesis: On Some Principles of Literary History», *NLH*, vol. XVI, 3, 1985, p. 492.

المركزية التي تعيرها الرومانسية لمسألة **الأنواع**، التي تعتبرها مبادئ مولِّدة كونية، قادرة على جمع الأعمال غير المستمرّة في استمرارية تَطوُّرٍ عضوي. ويؤدّي ذلك بالطبع إلى تحجيم المقولات العامّة، لتصبح في الحقيقة حقائق (realia) تاريخ الأدب. ومن الطبيعيّ إذًا أن يجد تاريخ الأدب ذروته في نظرية الأنواع.

الأدب

يفترض مشروع تاريخ الأدب نفسُه وجود مفهوم معيّن للأدب قادر على أن يسند المشروع. بالنسبة إلى شليغل، لا يمكن أن يكون هذا مُجرَّد مفهومٍ أمبيريقيّ، أو مُجرَّد اسم صنفٍ يُستخدَم للإشارة إلى مجموع الإنتاَجات المكتوبة في تقليد الآداب، فذلك لا يسمح بتأسيس تاريخٍ بمعناه التاريخانيّ. لكي نكتشف ما هو على المحك في الحقيقة، يمكننا أن نبدأ بتوصيفه وتعريفه للأدب الذي اقترحه سنة 1803، في كتابه **تاريخ الأدب الأوروبي** (*Histoire de la littérature européenne*).

يبدأ شليغل بتعريفٍ يبدو لأوّل وهلةٍ اسميًّا محضًا: «بصفة عامةً، تعتَبر كلّ العلوم والفنون التي تعمل من خلال اللغة أدبًا. منها الشعر وفن الخطابة، والتاريخ، بما أنّ عرضه ينتمي إلى فن الخطابة [...]، ثمّ أعمال علم الأخلاق، إذا أمكن ربطها بفن الخطابة أو إذا كان لها تأثير أوسع، كما هي الحال في ما يخصّ الأخلاقيات السقراطية؛ ثمّ سعة المعرفة، وأخيرًا الفلسفة [...]. ينتمي الشعر وفن الخطابة والتاريخ والفلسفة إلى النوع الذي يعمل من خلال الكلام.» مصطلح

«الأدب» هو إذًا اسم الصنف المعطى للإنسانيات (humanoria)، أي الشعر وفنّ الخطابة والتاريخ والأخلاقيات والفلسفة. ويستثني التعريفُ كلّ الأنشطة الفكرية التي لها أهـدافٌ عملية أو منفعية مباشرة، ويجمعها شليغل بعد ذلك تحت عنوانَي الاقتصاد والسياسة. يتوافق هذا التعداد بشكلٍ عامّ مع التوزيع ما قبل الرومانسيّ لفنون الكلام. قد يذهب في الظنّ أنّ التميز بين الفن والعلم يتوافق أيضًا مع هذا التوزيع التقليديّ، بما أنّ وظيفته، لأوّل وهلةٍ على الأقلّ، هي التميز بين الشيء وطريقة عرض الفلسفة والتاريخ وفن الخطابة: فمع أنّ موضوع هذه الممارسات القولية غير أدبيّ، فإنّها تبقى جزءًا من الأدب، بسبب طريقة عرضها. ولكن في الحقيقة، سنرى لاحقًا أنّ التمييز بين الفن والعلم هيّأ الميدان لاختزال الأدب اختزالًا ماهويًّا (essentialiste).

حصل بسرعةٍ انزلاقٌ مهمٌّ، عندما اقترح شليغل التمييز بين الفنون والعلوم التي تعمل من خلال الكلام وتلك العاملة من خلال المادّة، أي التي «تستخدم اللغة فقط كوسيلة تواصلٍ ثانوية.» حصَرَ التعريف الأوّل الأدب بالفنون والعلوم العاملة مباشرةً من خلال الكلام، فمن المنطقيّ أن تُستَثنى منها تلك العاملة من خلال المادّة. ولكن، ها نحن نقرأ أنّ **كلا** النوعين ينتميان، بحسب الممارسات المعنيّة، إمّا إلى مجال الفن، أو إلى مجال العلوم، وأنّ مجموع هذَين المجالَين هو الذي يشكّل الأدب.

يدقق شليغل بعد ذلك هذا التعريف للأدب بوصفه يشمل كلّ العلوم والفنون: «بما أنّ الفلسفة هي روح (Geist) التبحّر المعرفيّ

والعلم، فهي تحتوي، من حيث الشكل، كلّ العلوم التي تُعبِّر باستخدام الإشارات. كذلك، يحتوي الشعر كلّ الفنون التي تعمل من خلال وسيط مختلف عن وسيط اللغة. وتمامًا كما الرياضيات والكيمياء والفيزياء، وهي لا تفعل أكثر من عَرْضها بشكلٍ منعزل، ولكن أكثر دقّةً، أي أشدّ تخصيصًا لما يوجد مسبَقًا في الفلسفة. يُعبِّر الرسم والنحْت والموسيقى بشكلٍ منفصل، ولكن بطريقةٍ حيّةٍ وأفضل عمّا يحقّقه الشعر عامّةً. **بهذا المعنى، يشمل الأدب كلّ العلوم والفنون، وهو الموسوعة.**» نرى هنا الهدف السرّي للتمييز بين الفنون والعلوم، وبين الواسطة اللغويّة والواسطة المادّية، فكان ذاك لإعداد المجال لحصر الفنون غير اللغوية في الشعر (أي ماهية الأدب) باعتباره مبدأها المشترك. بالطبع، لا يكون هذا التحجيم ممكنًا إلاّ حين نُثبتُ قبله أنّ الأدب **يشمل** أيضًا الفنون غير القولية. ولهذا السبب، احتاج شليغل إلى التمييزات التي ذكرناها أعلاه. وطريقة عمله معقّدة. ففي نواة حجّته توجد فكرة التوازي بين علاقة الفلسفة بالعلوم الرياضية والفيزيائية، وعلاقة الشعر بالرسم والنحْت والموسيقى. ولكن لكي يستطيع دعم حجّته، عليه أوّلًا أن يبيّن أنّ الرياضيات والعلوم تعمل في المادّة، مثلما تعمل الفنون غير القولية. ولكي يحفظ هذه الفكرة، عليه أن يعرّف «العمل في المادّة» بوصفه دالًّا على «العمل بإشاراتٍ غير الإشارات اللغويّة.» ولكن، ولئن صحّ أنّ الفيزياء والكيمياء تستخدمان رموزًا غير لغوية، فإنّ هذه الرموز ليست أكثر أو أقلّ ماديّةً من التعابير اللغوية، فهي تعود إلى لغاتٍ مصطَنَعة لا تناقض الإشارات اللغوية، بل تكمّلها. ويؤدّي اعتماد

الفكرة نفسها في ما يخصّ العلاقات بين الشعر والفنون غير القولية إلى تحجيم أكبر بكثير: فقد تكون جميع الفنون سيميائية، لكنّ حصر الفروق بينها في مُجرَّد التميز بين الإشارات الكلامية وغير الكلامية يؤدّي إلى نظرة قاصرة قصورًا فريدًا عن الإحاطة بخصائصها.

ومهما كان الأمر، يعتقد شليغل أنّه يمكنه، بفضل هذا التوازي، أن يُدخِل الفنون غير القولية في الأدب وأن يُخضعها للبارادايغم الشعريّ. فإذا كان الفرق بين الشعر والفنون غير القولية يخصّ المواد السيميائية فقط، فليس هناك ما يمنع أن يؤدي الشعر بالنسبة إلى الفنون الدورَ الجامع نفسه الذي للفلسفة بالنسبة إلى العلوم. فكما تُبيّن (zeigen) الفلسفةُ عامّةً ما تبيّنه العلومُ الأخرى بحسب الخاصيات الفرديّة، يُعبِّر (ausdrücken) الشعر عامّةً عمّا يُعبِّر عنه باقي الفنون بحسب خاصيات فردية. وكما أنّ الفلسفة هي المعرفة الأساسية، فإنّ الشعر هو التعبير أو، كما سيقول لاحقًا، هو العرض (Darstellung) الفنّي الأساسيّ. ستغدو عمليّة حصر الفنون بالشعر سمة مركزية للنظرية التأملية للفن، إذ نجدها، تقريبًا دون أي تغيير، عند هيغل وهيدغر.

تستمرّ هـذه الحركة الـمُـوحِّـدة لمختلف الأنـواع بتأكيد أنّ محتوى الأدب واحد لا غير، هو «اللامتناهي، والجميل والخيّر، والله، والعالم، والطبيعة والبشريّة»، أي في الحقيقة تحديداتٌ أنطولوجية مختلفة للكينونة (كما تتصوّرها الرومانسية). وهذه الأطروحة القائلة بوحدة المحتوى أساسية في استراتيجية تاريخ الأدب، وهي تُؤسِّس لوحدته العضوية وتسمح بالتخلّي عن التعداد الأمبيريقيّ للأعمال والأنواع، لمصلحة تمايزٍ عضويّ، فالمحتوى

الأساسيّ نفسه يتميّز بشكلٍ مختلف، بحسب الأنـواع المختلفة المتمايزة. وهذه الأطروحة أيضا هي ما يُشرِّع حصر الفنون غير القولية في الشعر.

يُعيِّن شليغل ثلاثة اتّجاهات يتخذها التمايز العضويّ. الاتّجاه الأوّل ناتج عن تنوّع طرائق العرض: تَعرض (Darstellung) الفنونُ اللامتناهي، بينما تفسّره (Erklärung) العلوم. أمّا الثاني فقد التقينا به من قبل، وهو ينتج عن تنوّع الوسائل السيميائية، فهناك من جهةٍ إشـاراتٌ موجودة معًا، مكانية (ألـوان وأبعاد)، ومن جهةٍ أخرى إشـاراتٌ متتابعة (اللغة والأصـوات). وينتج الاتّجاه الثالث عن تعدّد مجالات المطلَق التي تفسّرها الأنواع وتعرضها بالتوالي. ومن البديهيّ أنّ هذا التنوّع في المحتوى لا يخصّ الشعر ولا الفلسفة، لأنهما يتميّزان تحديدًا بكونيّة محتواهما، فيشكّلان بالتالي نواة الأدب: «[...] الميلُ نحو ما هو أعلى، أي نحو اللامتناهي، موجودٌ في كلّ الفنون والعلوم، ولكنّه يسود أكثر في الفلسفة والشعر. [...] يمكننا القول إنّ الفلسفة والشعر هما نفسُ عالم (Weltseele) العلوم والفنون، ونواتها المشترَكة. هما مترابطَان بشكلٍ لا فكاك منه ويشكّلان شجرةً، الفلسفة جذورها والشعر أجمل ثمراتها. ومن دون الفلسفة، يصبح الشعر فارغًا وسطحيًّا، ومن دون الشعر تخسر الفلسفة تأثيرها وتصبح همجية.»

مع ذلك، لا تنتهي الحركة نحو التوحيد الماهويّ، إذ يجب أيضًا تقليص ثنائية الفلسفة والشعر. هذان النشاطان هما بالطبع مُوحَّدَان نوعًا ما لأنّه لديهما المحتوى الكونيّ نفسه. ولكنهما يبدوان، من

ناحية أخرى، في تناقضٍ أساسيّ، إذ تسعى الأولى إلى التفسير ويسعى الثاني إلى العرض. كيف يمكن تقليص هذه الثنائية، بما أنّ افتراض أدب مُوحَّد لا يمكنه أن يتخلّى عن مصطلح تأليفيّ أعلى يكون هو **الأدبَ** الحقيقيّ في صورته الأساسية؟

في الحقيقة، يُفضِّل شليغل الشعر، دون شَكّ. عليه إذًا أن يحاول اختزال الفلسفة فيه. هناك طريقان إلى ذلك يبدوان ممكنَين. يعتمد الأوّل على تأكيد الطابع الأصليّ للشِّعر: «[...] لا وزن [...] لكلام من يعارض ويقول إنّ منزلة الفلسفة أعلى من منزلة الشعر لأنّها تنظر إلى أرقى مواضيع المعرفة الإنسانية. [...] فعليًّا، عندما يظهر الشعر على طبيعته الحقيقية، فإنه يملك موضوع الفلسفة نفسه ومرتبتها ذاتها. [...] ويكمن سببٌ آخَر **لوجوب تفضيل الشعر نوعًا ما على الفلسفة** في كونه، على الأقلّ في ما يخصّ أوروبا، هو النشاط الأقدم والجذر المشترَك لكلّ العلوم والفنون. فالشعر الأقدَم هو بالفعل ميثولوجيّ، والميثولوجيا هي في الوقت نفسه شِعْر وفلسفة وتاريخ[192].»

الطريق الثاني أكثر تَعرُّجًا ولم يرسمه النصّ الذي علّقتُ عليه هنا. ولكنّه يستحقّ أن نعرضه، لأنّه يُظهِر بوضوح الغموض الكامن في الرفع من شأن الشعر في نظرية الفن التأمّليّة. قد رأينا أنّ العلوم والفنون جميعها تملك المحتوى الأساسيّ نفسه، وهو الكينونة. ورأينا أيضًا أنّ وحدة المحتوى هذه يمثّلها نوعٌ نموذجيّ يُؤلِّف كلّ الأنواع الأخرى، وهو الشعر. ولكنّ شليغل يؤكّد عكس ذلك

(192) لكلّ الشواهد السابقة، انظر:

KA, XI, 6-7, 8, 10, 14.

في فقراتٍ أخرى من النص نفسه، فيقول إنّ الدين وحده هو الغاية الأخيرة لكلّ العلوم والفنون: «الدين هو الذي يجب أن يتمّم فعليًا المصير النهائيّ للإنسان. ليس الدين وسيلة بل غاية في ذاته، ومنه تنبثق كلّ العلوم والفنون[193].» نفهم هذا التأكيد إذا ما نظرنا إلى سنة كتابة النصّ، وهي 1803، أي عندما كان شليغل يستعدّ لاعتناق الكاثوليكية. ولكن رفعه من شأن الدين، وإن كان يسلب الشعر مكانته العليا، فإنه يسمح له في الوقت نفسه بأن يرتفع فوق الفلسفة. وليصل إلى هذا الهدف، يستعيد شليغل برهنة نوفاليس ضد الفلسفة، فيقول إنّ غاية الدين المتأصِّلة في تكوينه، وبالتالي هدف الحياة الإنسانية الأخير، يكمن في التوحيد من جديد بين الإنسان والله. وإذ فقد الإنسانُ اللهَ، فإنه يحاول أن يجده من جديد وأن يعرفه في البداية. فهو يتّجه أوّلًا نحو الفلسفة، ولكن كلّ معرفة للّامتناهي هي مثل موضوعها ذاته، أي لامتناهية وسحيقة. تفشل الفلسفة إذًا في مُهِمَّة تفسير اللامتناهي. وهذا الفشل هو ما يُولِّد الحاجة إلى الشعر، أي إلى «العرض الرمزيّ[194]»: «ما لا يمكن تلخيصه في مفهوم، قد يمكن عرضه في صورة (image). هكذا إذًا تقود ضرورة المعرفة إلى العرض، أي تقود الفلسفة نحو الشعر[195].» وهكذا ترافق حجّةَ الأصل حجّةُ سمة عدم إمكانية الوصول إلى اللامتناهي الإلهيّ. لا يمكن تفسير الكينونة، بل فقط عرضها في الخيال.

(193) المرجع نفسه، ص 9.

(194) المرجع نفسه.

(195) المرجع نفسه.

مع ذلك، فإنّ هذا الحلَّ الثاني، وإن كان يضع الشعر فوق الفلسفة، فإنه يُخضعه أيضًا إلى دين الوحي، ممّا يضعِف من قيمته نسبيًّا ويؤدّي بالتالي إلى تَشوُّش ضمنيّ في مفهوم الأدب. وبالفعل، إذا كان الدين هو الهدف الأسمى للوجود الإنسانيّ، والعمل الوحيد الذي لا يشكّل أداةً للوصول إلى شيءٍ آخَر، فعليه هو إذًا، وليس على الشعر، أن يكون العنصر التأليفيّ النهائي، وهو في الوقت نفسه مبدأً غائي وأساسٌ وحدوي لكلّ الأدب. علينا أن نشير إلى أنّ التوتّر لا يعود إلى تعريف الأدب ككشفٍ للحقائق (الدينية) الأخيرة، بل إلى إدخال الدين كمُؤسَّسة بشرية مخصوصة؛ بمعنى آخَر، إنّ ما يُشوِّش مشروع الأدب كموسوعة كونيّة إنما هو الانتقال من الأنطوثيولوجيا الشعرية لزمن يينا إلى الدين كمُؤسَّسة[196]. لم يعد الدينُ التحديدَ (definiens) الأخيرَ للأدب، بل ارتقى إلى منزلة العنصر المحدِّد (defininiendum) الأخير، فينزل من قيمة الشعر الذي كان يعتَبَر في زمن يينا العنصر المُحدِّد الأخير. يمكننا أيضًا أن ندرس تأثير التشوّش نفسه على مستوى أطروحة استقلالية الأدب الذاتية المرجع. وإذ يُخضع شليغل الشعر للدين، فإنه يدمّر في الوقت نفسه استقلاله الذاتيّ.

---

(196) في ما يخص هذه الأزمة، انظر آخر صفحات:
E. Behler, «Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie,» *Jahrbuch der deutschen Schillersgesellschaft*, 1 (1957), pp. 211-252,
وقد استعيد لاحقًا في:
Friedrich Schlegel und die Kunstheorie seiner Zeit, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985, pp. 194-243.

بالطبع، لن يتخلّى شليغل في الحقيقة أبـدًا، حتّى بعد اعتناقه الكاثوليكية، عن مفهومه الخاص بالأدب. ولكنّه سيتناسى أطروحته في الكونية منظورًا إليها بما هي وحدة عليا تؤلف بين جميع الخطابات في وحي شعريّ- أنطولوجيّ مستقلّ ذاتيًا وذاتيَّ المرجع: فلن يكون الأدب بعد ذلك كونيًا إلّا بالمعنى الماصدقيّ للكلمة، أي بمعنى أنّه موجود بالشكل نفسه عند كلّ الشعوب المثقّفة. لا يتخلّى شليغل، على الرغم من ذلك، عن أطروحة الوحدة العضوية للأدب، بل ينقلها من وحدة المحتوى اللاهوتيّ إلى وحدة المؤسّسات الأدبية الوطنية التي ينظر إليها كتعابير من الشعوب عن الـ«حياة.» وسيشكّل كتابه، **تاريخ الأدب القديم والحديث** (*Histoire de la Littérature ancienne et moderne*) (1813 ـ 1815)[197] أحد الأمثلة الأولى لتاريخ للأدب، تطوّريًّا ومُقارَنًا، محاولًا استيعاب وحدة الأدب الكونيّ (بالمعنى الجغرافيّ والتاريخيّ للكلمة) من خلال بناء كرونولوجيّ وجغرافيّ[198].

(197) انظر: *KA*, VI.

(198) يشدّد هـ. أيشنر (H. Eichner) في مقدّمته لنصّ شليغل (*KA*, VI, XI-L) على أنّه أوّل تاريخ للأدب بمعناه الحديث، وذلك خاصة لأنّه أخذ البعد التطوّري للأدب بالاعتبار. في الحقيقة، ليس هناك مجرّد أخذ للمنظور التطوّري بالاعتبار فحسب، بل عقيدة تطوّريّة، في شكل تاريخانية عضويّة. وفي رأيي، إنّ السمات الإيجابية الفعليّة لتاريخ الأدب تكمن في توسيع مجال الدقّة الفيلولوجية لتشمل نصوصًا غير قديمة، وفي الاهتمام الظاهر بالتقاليد الأدبية غير المُكرَّسة (أعمال كمونس Camoens مثلًا، أو الشعر التروبادور troubadours الذي أعاد اكتشافه فريدريش شليغل قبل سنين عديدة من نشر المختارات الشهيرة التي جمعها رينوار Raynouard)، كذلك في السعي إلى موضعة كلّ تقليد أدبي وفهمه ضمن أفقه التاريخي الخاص. لقد يسّرت الأيديولوجيا التاريخانية هذا التقدّم. مع ذلك أعتقد أنّه يجب التميز بين الظاهرتَين.

بالرغم من هذه الالتباسات، يُشكِّل التعريف المحلَّل تمَثُّلًا وفيًّا بشكلٍ كافٍ لسمات «الأدب» الأساسية، كموضوعٍ ابتكرته نظرية الفن التأمّليّة. لنترك جانبًا مشكلة المنزلة المهيمِنة المنسوبة إلى الشعر. فقد تُشكِّل هذه المنزلة فكرة رئيسية في التقليد الذي أدرسه هنا، ولكنّها، على الرغم من ذلك، أقلّ تدخّلًا في تاريخ الأدب ممّا تفعل في النظريات الفنّيّة العامّة، عند هيغل وهيدغر مثلًا. بما أنّ شليغل لا يقترح نظرية عامّة عن الفن بل فقط نظريةً - تاريخًا للفنّ، فإنه لا يحتاج كثيرًا إلى التشديد على الوظيفة النموذجية للشِّعر. ولكن ذلك لا يعني أنّ هذه الأطروحة غائبة عنده، فقد رأينا أنّها تتدخّل في تأسيس الأدب كتأليفٍ مطلَق للنشاطات الروحيّة.

يبدو لي أنّ النقطة الأشد مركزية في مشروع شليغل تكمن في التعريف الماهويّ- العضوانيّ للأدب. ولا يخلو الأمر من الاعتراضات الأمبيريقية على الشكل المخصوص للتعريف الماهويّ الذي اختاره شليغل: إنّ ابتغاء حصر حقل الأدب، أو حتّى حقل الشِّعر، في التعبير عن اللامتناهي الإلهيّ، هو إمّا الاضطرار إلى أخذ قسط قليل من الأعمال الأدبية فحسب بالاعتبار، أو الاكتفاء بتفسيرٍ يكون في أقل الأحوال اعتباطيًّا بِقَدْر ما كان يفعله اللاهوتيّون في سعيهم إلى إيجاد إشاراتٍ مسيحية في قصائد فرجيل (Virgile). ولكنّ هذه الاعتراضات الأمبيريقية لا تتناول ما هو أساسيّ، بما أنّ نظرية الفن التأمّليّة تستخدم، بحسب المؤلّفين، التعريفات الماهوية الأكثر تنوُّعًا، فروح الأمة، وروح العِرق، والمصالح الطبقية،

و«خطاب» الكينونة، إلـخ...، بإمكانها أن تقوم بوظيفة اللامتناهي الإلهي نفسها.

ولا تكمن الصعوبة الأساسية في المشروع الماهويّ في حد ذاته، بِقَدْر ما تكمن في طبيعة التعريفات المقترَحة، وهي بما لا يقبل الشك تقويميّة وليست وصفيّة. هذا واضح في ما يخصّ شليغل، فتعريف ماهية الشعر الذي اقترحه يتّفق مع تعريف نوفاليس. من البديهي أنّ القضيّة القائلة إنّ «الأدب هو كشف الشيء في ذاته» (أو ما يشبهها من الصيَغ) ليست تحديدًا وصفيًا للظاهراتية الأدبية، بل تحديدًا تقويميًا وتوجيهيًا في الوقت نفسه، أي إنّها معيار الامتياز. هذا المعيار، يمنحه الفيلسوف لنفسه مسبَقًا، لكي يعكسه بعد ذلك على الوقائع الأدبية، فلا يحتفظ منها إلّا بما يطابقه. وسوف يُبرِّر شليغل عمليّة الاختيار هذه بوضوح.

إنّ الجاذبية التي يمكن لهذا التمشّي أن يمارسها تكمن طبعًا في واقع أنّ الانتقاء يزعم أنّه مدفوع معرفيًا، أي إنّه ينجُم عن فصلٍ (شرعيّ تمامًا) بين الوقائع الأساسية والوقائع المكمِّلة. كلّ تمشٍّ معرفيّ هو بالفعل انتقائيّ، وهو بهذا المعنى يُميِّز حتمًا بين الظواهر «النمطية» والظواهر «غير النمطية.» وقد يذهب في الظنّ إذًا أنّ التمشّي الاختزاليّ الذي تدعو إليه نظريّة الفنّ التأمّليّة ليس سوى قبولٍ صريح بهذه الضرورة. ولكن ظاهر الأمر خـدّاعٌ. فلو كانت معايير الانتقاء معرفية، لما كان هناك أيّ ضرورة للجدال وبَخْس قيمة الأعمال التي لا تتبعها أو لاستثناء هذه الأعمال من مجال الفن «الحقيقيّ.» إنّ التحديدات الماهوية التي يقترحها شليغل وسائر

ممثّلي نظرية الفن التأمّليّة تعجّ دومًا بعناصر الإقصاء وبَخْس القيمة والسجال، ممّا يشهد على سمتها التقويمية. لقد نشأ تاريخ الأَدب من اختزال تقويميّ لا معرفيّ.

نظرية الأدب وتاريخه

يمكننا أن نستنتج ممّا سبق أنّ ولادة تاريخ الأدب تحتاج إلى عاملَين مرتبطَيْن، هما وجود تحديدٍ تقويميّ للأدب (كما يُستخلَص من تقديس الشِّعر)، والقبول بالمنظور التاريخانيّ منهجًا نموذجيًّا لفهم الوقائع الأدبية. لن أتوقّف هنا عند مسألة معرفة لماذا تبدأ إعـارة البعد التاريخيّ أهميّة كهذه في نهاية القرن الثامن عشر. تكفيني الإشارة إلى أنّ شليغل يعتبر أنّ الوظيفة المركزية للتاريخ تُمثِّل حقيقة ثابتة، حتى إنه يكتب إلى شقيقه: «أشمئزُّ من كلّ نظريّةٍ غير تاريخية[199].» وليس من الصدفة أن يستعمل مصطلح «نظرية» (theorie) بدلًا من مصطلح «معرفة» (wissen)، وهو أكثر حيادًا. فعلى المعرفة النسقيّة والأساسية، أي النظرية الفلسفية، أن تكون تاريخية وليس العكس. لذلك، فإنّ ما يصدح به هنا ليس مُجرَّد ردٍّ لبِق، بل يشير بشكلٍ دقيق تمامًا إلى الرهان المحوريّ لمشروعه الفلسفيّ، بما في ذلك مجال تاريخ الأدب، وهو جعل التاريخ نفسه حقل النظرية، أي حقل التحديدات الاسمانية (nomologiques).

لقد عكف على المشروع ابتداءً من أوّل نصٍّ نُشِر له، **في مدارس الشعر الإغريقي** (1794) (*Des écoles de la poésie grecque*)،

(199) يستشهد به أيشنر في مقدّمته لـ: *KA*, VI, p. XL.

وإن اقتصرت ملاحظاته حينئذ على الأدب الإغريقي: «تضيع أوّل نظرةٍ، يلقيها العالِم على النصوص الجزئية والأعمال الكاملة الباقية من الشعر الإغريقي، بين تعدُّدها وتنوُّعها الكبير، فييأس من إمكانية إيجاد كلّية تجمعها. وفي غياب ذلك، تظلّ معرفته دائمًا ناقصة وضعيفة السند. ولكن لا يحقّ له أن يغيّر الحقيقة بتقسيمات اعتباطية بغية الحصول بالقوّة على استمرارية مصطنَعة. بيد أنه، لا حاجة إلى هذا التقسيم الاصطناعيّ، فالطبيعة التي ولّدَت الشعر الإغريقي في كلّيّته، قسّمته أيضًا إلى أجزاء كبيرة، ووحّدت هذه الأجزاء بشكلٍ معتَدِل لطيف (mit leichter Ordnung)[200].»

في هذا النصّ الافتتاحيّ ترتبط مواضيعُ عدّةٌ من تاريخ الأدب بعضها ببعض. هناك أوّلًا موضوع الوحدة والكلّية، فعلى المعرفة المناسبة أن تتناول موضوعها كهويّةٍ تمتدّ بحسب تحديداتها الأساسية. ثمّ هناك موضوع السمة «الطبيعية»، وبالتحديد العضوية، لهذه الكلّيّة. فالحتميّة ليست خارجية، وليست ميكانيكية، بل هي تحديدٌ ذاتيّ وذاتيّ الغاية. وهذا أيضًا هو الدَّوْر النموذجيّ الضمني الذي يلعبه الشعر الإغريقيّ ككلّيّةٍ طبيعيّة محقَّقَة (سأعود إلى هذه المسألة لاحقًا). تضاف إلى ذلك أطروحة أنطولوجية ضمنيّة تقول بأنّ العلاقة بين تَعدُّد وتَنوُّع الحقائق الأدبية والوحدة، هي علاقة الظاهر بالماهية. إنّ الكلّيّة، في صميم هويّتها، هي ماهية الوقائع، على اعتبار أنّ هذه الوقائع علاماتٌ على تكوُّن طبيعيٍّ وعضويّ. ويؤدّي ذلك إلى لازمة عرفانية، فالحقيقة ليست مسندًا لقضايانا،

(200) *KA*, I, 3.

بل الاسم الآخَر للماهية، وهي بالتحديد الماهية عندما تتراءى للإنسان في فهم ملائم. المواضيعُ الأربعة مترابطة، ولا أفصل بينها هنا إلّا لتسهيل تَفسيرها.

يستحيل فهم الوقائع الأدبيّة بشكلْ ملائم إلّا إذا تناولناها ككلّيّةٍ موحّدة. وإذا أردنا فَهْم التقاليد الأدبية ككلّيّة مُوحَّدة يفترض أن نعيدها إلى وحدةٍ داخلية، ما دامت تُشكِّل سلاسل كرونولوجية، فتكون كلّ كلّيّة أدبيّة كلّيّة تاريخيّة أيضًا. وبحسب رؤيا شيلنغ إذًا، يكون البعد المتسلسل زمنيًّا أو، بشكلٍ أدقّ الكرونولوجيّ، أساسيًّا في تشكيل علم الأدب ذاته. وهكذا سيضع لذلك، في كتابه **حول دراسة الشعر الإغريقي** (*Sur l’étude de la poésie grecque*) (1795 ـ 1797)، مبدأ يقول إنّه على «العلم المحض» أن يقترن بالتاريخ، فالعلم دون تاريخ يكون فارغًا، والتجربة (التاريخية) دون علم تكون غامضة، والعكْس بالعكس. هذه الصيغة جزءٌ من التنوّعات الكثيرة التي فُرِضَت على الاقتراح الكانطيّ القائل بأنّ المفهوم من دون تجربة فارغٌ، وأنّ التجربة من دون مفهوم عمياء. إنّ حلول التاريخ مكان التجربة عند شليغل، أمر يُبيّن «التطّبيع» الذي تخضع له في الخطاب التاريخانيّ. ليس التاريخ تنظيمًا خطابيًّا، ومُحدّدًا إبستيمولوجيًّا، لآثارٍ أو وثائق بشرية (يمكن تنظيمها بحسب معايير أخرى أيضًا)، بل هو الحضور المباشِر للتجربة. وتندرج الوظائف المختلفة التي يعطيها للتاريخ، في هذا النصّ، في السياق نفسه. فيُتّخذ التاريخ أوّلًا كمثالٍ وكتبريرٍ (beleg) للمفاهيم. ثانيًا، يعتَبَر التاريخ مرسِّخًا مرجعيًّا للتحليل، فهو في الوقت نفسه مجاله الواقعيّ (tatsache)

ووثيقته (urkunde). أخيرًا، فيما يخصّ التاريخ الإغريقيّ، يعطينا التاريخ نموذجًا جماليًّا أصليًّا (ästhetisches urbild)[201]. سأترك جانبًا لبعض الوقت مسألة النموذج الأصليّ (urbild) الجماليّ. من المثير للاهتمام أنّنا عندما ننظر عن كثب إلى الوظيفتَين الأوليَين، نكتشف أنّهما غير قادرتَين على شرعنة منزلة تاريخ الأدب، لأنّهما لا تُشكِّكان البتة بالبرّانية المتبادلة بين التاريخ والمفهوم، فالتاريخ يبقى خارجًا عن المفهوم، وإن كان هو ما يمثّله أو يبرّره. نجد الوضع نفسه عندما نأخذ بالتاريخ كمجالٍ واقعيّ أو مبرّرٍ للنظرية، فلا يملك في أيّ من الوظيفتين صورةً اسمانية خاصّة، داخل تطوّره. بمعنى آخَر، إنّ تطبيع التاريخ لا يكفي، فعلينا أن نُطبِّع أيضًا المفهوم وفي الوقت نفسه، إذا كان صحيحًا، كما يقول شليغل لاحقًا، إنّ «علم الفن هو تاريخه[202].» يبقى منظوره للفن الذي يقدّمه هنا، بين سنتَي 1795 و1797، أحاديّ الجانب (من وجهة نظر التاريخانية)، لأنّه يتوقّف عند تطبيع «الوقائع» التاريخيّة ويتابع قبوله للنموذج التقليديّ القائل بحقيقةٍ تناسبية في ما يخصّ الصلات بين هذه «الوقائع» والنظريّة.

هنا نلمس الحاجة إلى النظريّة التطوّريّة. إذ يعتبر شليغل أنّ تفسير ظاهرةٍ ما هو الكشف عن ماهيتها، فلا يمكن للتاريخ إذًا أن يملك اسمانيّة داخليّة إلّا إذا امتلك محتواه المثاليّ الخاص.

---

(201) *KA*, I, 274.

(202) *Entretien sur la poésie*, *KA*, II, 290 (trad. fr. Lacoue-Labarthe & Nancy, p. 295), مرجع مذكور سابقًا.

ويجب على هذا المحتوى المثالي بدوره أن يتمكّن من إيجاد تفسيره المناسب في عرضٍ تاريخيّ، وعليه بالتالي أن يتضمّن في نفسه مبدأً تطوّريًا. إنّنا نعرف أنّ المحتوى المثاليّ لتاريخ الأدب يأتي من افتراضات تقديس الشعر. وهذه الافتراضات وحدها لا تستدعي أطروحة تاريخانيّة داخليّة خاصّة، فيمكننا أيضًا أن نُفسِّر وظيفة الشعر الأنطولوجية كمبدأ لا يتبدّل. يجب إذًا، لكي يستطيع المحتوى المثاليّ أن يعمل كماهية تاريخية، إدخال عنصرٍ إضافيّ، هو مبادئ غائية داخلية، أي قوانين تطوّرية وسيؤدّي وجود هذه الشروط إلى تأسيس التطوّر التاريخي للأدب على أنطولوجيا عامّة.

يسود هذا الانشغال بأساسٍ أنطولوجيّ ما للتاريخ فِكْرَ شليغل كلّه. ونجده بصورةٍ خاصّة في طريقة تفسيره الجديد للتميز التاريخيّ التقليديّ بين العصر القديم والعصر الحديث. فمنذ أوّل نصوصه سعى إلى تأسيسه كَيْنونِيًا، أي بواسطة عددٍ من السمات الماهوية المتنافية. ومن هذا المنحى، سيصبح هذا التميز المقولة التاريخية المركزيّة للرومانسية وللمثالية الموضوعية، وسيحمل لاحقًا مجموع التمايزات الكَيْنونيَّة التي تفترضها الأنطولوجيا المثالية، وهي الطبيعة والحريّة، والواقع والمثالية، والجهاز العضويّ المغلَق والتقدّم اللامتناهي، والمحدودية واللامحدودية، إلخ... بهذه الطريقة يلتقي «تطبيع» المفاهيم مع تطبيع التاريخ، ويصبح تاريخ الأدب اسمانيًّا: «[...] يتطلّب العقل [...] أن تكون إدراكات الشعور الفنّي محدّدة بدقّة ومنظّمة مفهوميًّا، وأن نجد **القوانين الطبيعية والواجبة**

(die notwendigen Naturgesetze) في حقل تقدّم النفس الإنسانية وتَطوُّر الفنون أيضًا[203].»

تُشكِّل هذه الفكرة القائلة بوجود قوانين للتطوّر التاريخيّ قطيعة أساسية مع النزعة النقدوية الكانطية، ذلك أنّ فكرة غائية التاريخ موجودة عند كانط. فهو في كتابه **فكرة تاريخٍ كونيّ من وجهة نظرٍ كوسموسياسية** (*Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* أو *Idee einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*) يدافع عن الفكرة القائلة بأنّه يمكننا أن نقرأ تاريخ البشرية في ضوء افتراض وجود «مخطَّط للطبيعة» يتحقّق من خلاله. وتعني فكرة «المخطَّط» وجود مبدأ غائيّ. ولكن، نعلم أيضًا أنّ هذا المبدأ، بالنسبة إلى كانط، ليس له مدًى اسمانيّ، فالمخطَّط ليس بالضرورة محقّقًا. ولكي يتحقّق المبدأ الغائيّ لبشريّة عقلانية، على البشر بذْل جهد. لهذا السبب، يقول كانط بأنّه يمكن اعتبار تقديم تَصوُّرٍ غائي للتاريخ للبشر «مشجّعًا لمُخطَّط الطبيعة هذا.» يبقى السياق الرابط القبْليّ (Leitfaden a priori) الذي يقترحه للتاريخ في حدود المثال العمَليّ لا المبدأ الإسماني[204].

ومع ذلك، يبقى هذا التصوّر غامضًا، فكانط يتكلّم عن مُخطَّطٍ للطبيعة، مشدّدًا على أنّ الفلسفة لا تستطيع افتراض وجود مخطَّطٍ عقلانيّ عبر التاريخ، **خاصّ بالبشرية**. البشرية في حدّ ذاتها لا تتبع

---

(203) *KA*, I, 398.
(التشديد من عندنا).

(204) Kant, *Werke*, IX, p. 33-50.

مُخطَّطًا متماسكًا. ومن هنا جاءت فكرة مُخطَّط الطبيعة. وهذه الفرضية تفتح الباب أمام تَدخُّل قوّةٍ متعالية في التاريخ، فيتوجّب أن نقرأ، خَلْفَ وقائع البشر وأعمالهم، مُخطَّطًا سرّيًّا يستخدم البشرية لتحقيق أغراضه (ممّا يذكّرنا بالفكرة الهيغلية الخاصّة بمكر العقل). هناك غموض آخَر يخصّ المنزلة الإبستيمولوجية لهذا الافتراض الغائيّ. نجده بالأخصّ في أعمال شيلر في علم التاريخ والساعية إلى التزام النقدوية الكانطية. يُؤكِّد شيلر، في خطابه الافتتاحيّ في يينا، سنة 1789، أنّ المبدأ الغائيّ هو مبدأ تنظيم يطرحه المؤرّخ على التاريخ: «تتملّص ظاهرةٌ بعد الأخرى من التقريبية العمياء، ومن الحرّية دون قانون، وتندمج كعنصرٍ مناسب في كلّيّةٍ متناسقة (وإن كانت الأخيرة موجودة في تمَثُّلها فقط). [...] إنها تستمد هذا التناسق إذًا من قرارة نفسها وتزرعها خارج نفسها في نظام الأشياء، أي أنّها تُدخِل مُخطَّطًا (Zweck) عقلانيًا في تَقدُّم العالم ومبدأً غائيًا في التاريخ العالميّ. [...] يرى تأكيدًا لهذا المبدأ في ألف واقعةٍ متوافقة، ويرى أيضًا الكمّ نفسه من وقائع أخرى تخالفه. ولكن ما دامت تنقص عناصر مُهِمَّة من سلسلة التغيّرات المؤثِّرة في العالَم، وما دام القَدَر يحتفظ بالكلمة الأخيرة في هذه الأحداث، فإنّ المؤرّخ يُعلِّق الجواب. ويسود عندها الرأي الذي يُرضي الذهن ويُسعد القلب أكثر من غيره[205].» إنّ المبدأ الغائيّ هو إذًا إسقاطٌ يجد، على مستوى الوقائع التي تُشكِّل محكّ اختبار الخطاب التاريخيّ، عددًا

(205) «Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?», in: Schiller, *Werke*, II, pp. 20-21.

مرجع مذكور سابقًا.

متساويًا من الأحداث التي تؤكّده والأحداث التي تنفيه. والحكمة، في هذه الحالة، تدعونا، كما يقرّ شيلر، إلى تعليق المسألة الإبستيمولوجية. من المفروض أن يُجبر تعليقُ المسألة المؤرّخَ على الانحياز، ولكن بحسب شيلر فإنّ «الرأي الذي يُرضي الذهن ويُسعد القلب أكثر من غيره»، أي الأطروحة الغائية، هو الذي يتفوّق.

وتأتي المشكلة من كون مشروع التاريخ العالميّ الذي تدافع عنه النقدوية مُوجّهًا بحسب مسألة تَقَدُّم البشرية. وما إن نُسلّمْ باعتباره الحقلَ الشرعيّ للخطاب التاريخيّ، حتّى يصبح من الصعب للحلّ الكانطيّ أن يبدو مقنِعًا، كما يعترف شيلر رغمًا عنه.

لم يخطئ شليغل في كتابه في **قيمة دراسة الإغريق والرومان** (*De la valeur de l'étude des Grecs et des Romains*) (1795 ـ 1796)، وإذا كان يحيل إلى كتيِّب كانط فلكي يرفض حلّه. هو يريد أن ينشئ تاريخًا كاملًا للبشرية يكون داخل التجربة (ينبغي له أن يذهب «بعيدًا بِقَدْر ما تذهب إليه التجربة») ويتبع «نظامًا نسقيًّا»، و«أساسًا نسقيًّا» و«مخطَّطًا كونيًّا[206].» ويُحدِّد شليغل في ما بعد قائلًا: «تكمن الصعوبة في إيجاد وحدةٍ غير مشروطة، **سياقٍ ناظم قبْليٍّ للتاريخ الكونيّ**، يُرضي في الوقت نفسه العقلَ النظريّ والعقلَ العمليّ، دون أن يناقض حقوق الذهن أو يسيء إلى وقائع التجربة[207].» لا يستخدم شليغل عبارة كانط، في **سياق ناظم قبْليّ**، لكي يشير إلى مثالٍ غائيّ،

---

(206) *KA*, I, 626-627.

(207) المرجع نفسه، ص 629 (التشديد من عندنا).

أي إلى مبدأ **ضابط**، بل إلى مبدأ تأليفيّ قبْليّ يكون **مقوّمًا** للتاريخ؛ فما ينتقده عند كانط هو أنّ تصوّره لا يُرضي العقلَ النظريّ.

ينطلق حلّ شليغل من التعريف النقدويّ للتاريخ كتفاعلٍ بين الطبيعة والحرّية. ولكنّه يبتعد عنه بسرعة، عندما يؤكّد أنّ الحرّية تخضع هي أيضًا لقوانين قبْلية. بمعنى آخَر، لا ينتج التاريخ من التفاعل بين الطبيعة والحرّية (باعتبارهما مبدأين متناقضين عند كانط) بل من التفاعل بين قوانين الطبيعة وقوانين الحرّية: «إذا ما كانت الحرّية والطبيعة تخضعان لقوانين، وإذا ما كانت الحرّية موجودة (وهذا ما يرفضه المدافعون الصريحون عن غياب النظام والقوانين عن التاريخ، وهي الفكرة التي نجدها في أساس آرائهم)، وإذا ما كانت تمَثُّلات الإنسان تُشكِّل وحدةً متماسكة، أي نسقًا، فيجب أن يخضع التفاعل بين الحرّية والطبيعة، أي التاريخ، هو أيضًا لقوانين ضرورية وثابتة. إذا كان مثل هذا التفاعل موجودًا، إذا كان هناك تاريخ، فيجب أن يكون هناك أيضًا نظام من القوانين الضرورية والقبْلية المتعلّقة به[208].»

ومن الجليّ، أنّ شليغل يستلهم أفكاره من فيشته، أي إنّه يأخذ بالاعتبار الاستنباط الترنسندنتالي لتفاعلات الأنا واللاأنا التي كان مؤلّف **عقيدة العلم** (*doctrine de la science*) يماهي بينها وبين تفاعلات الحرّيّة والطبيعة. ولكن، بالنسبة إلى فيشته، فإن هذه **المبادئ ترنسندنتالية**، وهي التي تحدّد شروط إمكان التاريخ كتفاعل بين البشر والطبيعة، لكنها لا تسمح أبدًا بإنشاء قوانين تاريخية ضمنية. تزعم مبادئ فيشته القدرة على قول بأيّ شروط يمكن أن يوجد التاريخ، ولكنّها لا تزعم أبدًا

(208) *KA*, I, 630-631.

تحديد مراحل تطوّرية. ولكنّ تاريخ الأدب بحاجةٍ إلى القوانين التي للتاريخ. ولكي يصل إلى هذه القوانين، لا مناص لشليغل، من إسقاط مقولات الاستنباط الترنسندنتالي على التاريخ، ومن أن يقيم مختلف الصور التاريخية كتعابير لهذه التحديدات الأساسية. وهكذا، تحلّ **سببية متعالية** مكان **المبادئ الترنسندنتالية**. إن «طَبْعَنة» (naturalisation) المفاهيم هي ما يلخّصه بالكامل هذا الانتقال من **الترنسندنتالي**، أي من تحديدٍ مفهوميّ، إلى المتعالي، أي إلى تحديدٍ كَيْنونيّ.

ولا يسعنا أن نترك حقل مسألة العلاقات بين التاريخ والنظرية دون أن نتطرّق إلى العلاقات بين التحليل التاريخيّ والتقويم، أي بين النظرية والنقد (الأدبيّ). ليس شليغل فعلًا فيلسوفًا ومؤرّخًا للأدب فحسب، بل هو أيضاَ ناقدٌ أدبيّ قدير. غير أنّه في هذا المجال، يودّ أن يتجنّب في الوقت نفسه دوغمائية القاضي ـ ناقد الفنّ (Kunstrichter) بمعناه عند وُولف (Wolf) ـ والنسبوية الذاتانية لجيل العاصفة والاندفاع (Sturm und Drang). أشار ولتر بنيامين (Walter Benjamin) بصواب شديد إلى أنّ اختيار الرومانسيين كلمة (Kritiker) بدلًا من كلمة (Richter) التقليدية، ليس مُجرَّد صدفة، فهم يزعمون تمسّكهم بالنقدوية الفلسفية، أي أنّهم، كما فعل كانط في مجال المعرفة، يريدون، في مجال الفن، تخطّي التقابل القائم بين وثوقية وُولف والريبية النسبوية[209]. ولكنهم، وفي الوقت نفسه، يقودهم تصوّرهم التأمليّ إلى رفض أطروحة كانط القائلة بأنّ الحكم الجماليّ هو حكم ذاتيّ كونيّ، أي واقعة ثقافية ترتبط

---

(209) Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Suhrkamp Verlag, Frankfut-am-Main, 1973, p. 47.

بفن في الحكم وبتكوّن للحساسية بحسب مبادئ ضابطة تُعتبَر مُثلًا منشودة. من هنا انعدام التوافق بين المبادئ التي تقود نشاط شليغل الناقد وتلك التي يبني عليها تاريخ الأدب. إنه يتناول، في عمله كناقد، الأعمال الأدبية وَفْقَ مبدأ غائيّ ضابط، أي بِحَسَب مثالٍ للأدب: فوجود النقد إنما يعود أيضًا، (بالمعنى المتداول للكلمة) إلى أنّ الأعمال لا تكون جميعها كما ينبغي أن تكون وفق المثال المفترَض. هذا المثال هو نفسه الذي يدافع عنه نوفاليس في تقديسه للشِّعر. قد لا نتّفق مع هذا البرنامج، ولكنّه على الأقل لا يقع في الخطأ المقولي، طالما أنّه يقدّم نفسه صراحة ليس كتعريفٍ لماهية الشعر بل كاقتضاء لما يجب أن يكون بِحَسَب المثال الرومانسي. ولكنّ مشروع الأدب يتضمّن في المقابل فكرة ماهية موضوعية للشِّعر وتطوّرٍ ذاتيّ مستقل لـلأدب، بِحَسَب قوانين تاريخية مَحْض داخلية. إذا كان الأمر كذلك، لا نرى بسهولة ما يمكّن الناقدَ من تبرير مداخلاته السجالية. يجب أن لا نتفاجأ عندما نرى شليغل - في آخر عددٍ من **مجمع الأدباء** - يرفض النقد الأدبيّ كعملٍ مقوِّم (beurteilen) لمصلحة تاريخ الأدب والنقد الفلسفيّ، وهما نشاطا الفهم (verstehen) والتفسير (erklären)[210]. سوف يترك شليغل القرن ينتقد نفسَه بنفسه. ويعلِن بالأحرى عن مشروع «نقدٍ إيجابيّ» قائم على قوانين موضوعية يعطيها تاريخ الأدب باعتباره موسوعة: «لن أضيف غير شيء واحدٍ في ما يخصّ هذه الموسوعة. يوجد مصدر القوانين الإيجابية لكلّ نقدٍ موضوعيّ. يعني ذلك مباشرةً أنّ النقد الحقيقي لا ينظر أبدًا إلى الأعمال التي لا تضيف شيئًا إلى تَطوُّر الفن والعِلم.

(210) *KA*, II, 410.

سأذهب أبعد من ذلك وأقول إنّ النقد الحقيقيّ مستحيل عندما لا يرتبط بكيان الثقافة والعبقرية، ولا بما لا يوجد في الكلّ ولأجله[211].» نحن أمام اعترافٍ صريح بالسمة التقويمية أساسًا للتعريف الماهويّ لتاريخ الأدب، لأنّ «كيان الثقافة والعبقرية»، «الكلّ» الذي يفترض شليغل هنا وجوده، لا يعود إلى إشكالية ماصدقية (إلى مجموعة النصوص المنقولة عبر التاريخ كنصوصٍ أدبية أو التي تُعتَبَر على هذا الأساس وتُدرَس من قِبَل المبدعين أو الجمهور)، ولا يعود إلى إشكالية تحليليّة (أي إلى استخراج سماتٍ ثابتة انطلاقًا من تحليلٍ تاريخي وبنيويّ) بل يعود حقًّا إلى إشكالية توجيهية وتقويمية (إلى نصوصٍ تفي بشروط الامتياز التي يحدّدها تقديس الشِّعر). وليس تاريخ الأدب إلّا معيارًا أدبيًّا كغيره، ولكنّه أكثر خداعًا لأنّه لا يقدّر منزلته الخاصة حقّ قَدْرها ويقدّم نفسه على أنّه ممسكٌ بجوهر ماضٍ يفترضه شفافًا[212].

(211) المرجع نفسه، ص 411.

(212) نلتقي من جديد بعمليّة اختيار الأعمال الفنّيّة، بحسب ملاءمتها في الكائن العضوي العام للأدب، في التقسيمات الأنواعية. هنا أيضًا تحصر الرؤيا التاريخانية للأدب التطوّر الأنواعيّ بمجموعة من الأعمال المعترف بها كأعمالٍ تعبّر عن ماهية نوع معيّن. وستتحوّل الأعمال الأدبية شيئًا فشيئًا إلى ممثّلات تاريخية لتحديداتها الأنواعية. هذا واضح عند لانسون (Lanson)، الذي يكشف عن ذلك بدون قصد، عندما يتكلّم عن أغاني البطولة في العصور الوسطى الفرنسية: «الدورات (الملحمية) في معظمها وهمية، وعلى النقد الأدبي أن يكسر الإطارات المليئة بالأعمال الرديئة التي تخفي التحَف. وجَب في الماضي استئصال كلّ شيء، فتمّ تفحّص كلّ شيء. ولكن علينا اليوم أن نتخلّى عن تسعة أعشار أغاني البطولة كما فعلنا بتسعةِ أعشار الأعمال التراجيدية. يجب من جديد أنّ يموت كلّ ما هو مُضجر أو مسرف في الخيال. سيجد عندها ما يستحقّ الحياة أنه أكثر =

الأدب ككيانٍ عضوي

يؤدّي إذًا الانتقال من نقد الأعمال الأدبية العظيمة الماضية إلى تاريخ الأدب، إلى تَحوُّل جذريّ للمبدأ الغائيّ، من ضابطٍ إلى مُكوِّن. ويمرّ هذا الانتقال عبر إدخال النزعة العضوانيّة. عندما يميّز شليغل، ابتداءً من أوّل نصٍّ نُشر له، بين القِسمات الاعتباطية والقسمات التي تُجريها الطبيعة بنفسها، فإنه يقابل في الحقيقة بين القسمات المفروضة من الخارج من قبَل الذهن الإنسانيّ والتمايز الذاتي العضويّ: «لا يمكن فهم التنظيم إلّا بطريقةٍ غائية[213].»

للكيان العضويّ كما يُعرِّفه الرومانسيون خاصّيات أربع:

ا) **الاستقلال الذاتي**: يملك الكيان العضويّ في نفسه أساس وجوده وتطوّره. هذه فكرة مركزيّة في تاريخ الأدب، لأنّها تسمح بافتراض أنّ مجموعة الوقائع الأدبية تشكّل كلّيّة مستقلّة ذاتيًا، أي إنّ الأدب يحتوي في ذاته على أساسه الوجودي والتطوّري الخاص، وأنّه لا يخضع لأي تأثيرات سببية خارجية. وتبقى الوحدة العضوية بالطبع نسبية دائمًا. إنّ ما قد يبدو، على مستوى تحليلٍ ما، وحدةً عضوية، يظهر على مستوى أعلى على أنّه مجرّد عنصر في كيان عضوي أشمل. يمكن إذًا

من ذلك عددا. إنّ نشيد رولاند (*Chanson de Roland*)، وقصيدتَيْن أو ثلاثًا أخرى، ودزينة من المقاطع المقتطفة سرًا من مئة قصيدة، ستستفيد من كونها تمثّل وحدها الملحمة الفرنسية، التي ستغتني بذلك» (*Histoire de la littérature française*, 14e édition, Hachette, 1920, p. 45). إنّ التاريخ الأدبيّ بالنسبة إلى لانسون ليس معرفة وقائع أدبية بقد ما هو معلَم تذكاري للماضي الأدبي القومي، كما تاريخ الأدب عند شليغل هو معلَم الماضي الثقافي للبشرية.

(213) *KA*, XVIII, III, 477.

اعتبار العمل الفنّي الفرديّ في الوقت نفسه كيانًا عضويًّا مستقلًّا على نحو مطلق ذاتيًا، أو عنصرًا ينتمي إلى مجموعة عضوية أعلى منه، قد تكون نوعًا أو عصرًا أدبيًّا. أخذ شليغل هذه الميزة بعين الاعتبار في تقريره الشهير عن فيلهلم مايستر (Wilhelm Meister)، حيث يقول عن الناقد: «إنّه لن يقسّم الكلّ إلّا إلى أعضاء وكتَل وأجزاء، من غير أن يفكّكه البتة ليصل إلى عناصره الأصلية الميتة بالنسبة إلى العمل، بما أنّها ما عادت تحتوي عناصر من النوع نفسه الذي لعناصر الكلّ. وهذا لا يمنعها من أن تكون حيّة بالنسبة إلى الكون وأن تكون أعضاء منه وكتلًا. إلى مثل هذه العناصر يُرجع الناقد العاديّ موضوعَ فنّه، فيدمّر حتمًا الوحدة الحيّة، حينًا عند تفكيكه الشيءَ ليصل إلى عناصره، وأحيانًا باعتباره الشيءَ نفسه مُجرَّد ذرّةٍ في كتلةٍ أكبر[214].»

ب) التمايز الذاتي مع الحفاظ على وحدة الماهية في التمايز: تتوسّع الوحدة العضوية وتتوزّع بحسب تلقائيتها الباطنة الخاصّة، إلى أجزاء مختلفة مترابطة ومرتبطة كلّها بالوحدة. هكذا سيفترض شليغل، مستلهمًا نوعًا ما **مونادولوجيا** (monadologie) لايبنتز (Leibniz)، أنّ العناصر المختلفة في وحدةٍ عضوية تعبّر جميعها عن الكلّيّة[215]. «تكمن ماهية كلّ صورة وكلّ فنّ أعلى في علاقتهما بالكلّ. وهما

---

(214) *KA*, II, 140-141.

(215) يقول شيلنغ بشكلٍ مماثل في **فلسفة الفن**: «داخل الفلسفة العامّة، كلّ مقدرة (Potenz) فردية هي مطلقة بنفسها ومع ذلك جزءٌ من الكلّ. ليست كلّ واحدة عنصرًا حقيقيًّا من الكلّ إلّا لأنّها تعكسه بالكامل وتدمجه تمامًا في نفسها» (*Philosophie der Kunst* [1802-1805], Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p. 11).

في هذا تحديدًا يملكان غائيةً مطلَقَة ويبقيان دون مبرّر [...] لهذا السبب، فإنّ كلّ الأعمال هي عملٌ واحد، وكلّ الفنون فنٌّ واحد، وكلّ القصائد قصيدة واحدة. فكلّها تسعى إلى الشيء نفسه: ألا وهو **الواحد** في وجوده التام الثابت وفي وحدته غير القابلة للقسمة. [...] يجب على كلّ قصيدةٍ، وعلى كلِ عملٍ أن يحمل معنى الكلّ حَمْلًا واقعيًا، فيكون على هذا النحو ومن خلال المعنى والإبداع المتجدّد (Nachbildung)، هذا الكلّ بالفعل، ذلك أنّ **المعنى** ـ إذا صرفنا النظر عن الكائن الأعلى (das Höhere) الذي يشير إليه (deutet) ـ هو وحده موجود وحقيقيّ[216].»

ج) **المفهوم كمبدأ نموّ**: ليس المبدأ العامل للنموّ العضويّ سوى مبدئه الروحيّ الباطن، أي مفهومه. نجد هنا بالطبع مرّةً أخرى النزعة الماهوية التي تعتبر، بحسب مفردات هيغل، أنّ الفعالية (das Wirkliche) ليست إلّا الانتشار الذاتيّ للمفهوم. يؤكّد شليغل ابتداءً من أولى صفحات كتابه **تاريخ الأدب الأوروبيّ** (1803 ـ 1804)، أنّ المفهوم المناسب للأدب لا يُوجد إلّا في تَطوُّر تاريخ الأدب ومن خلاله، ممّا يجعل كلّ التعاريف المجرَّدة تفسيريّة: «قبل أن [...] نبدأ عرضنا (Darstellung) التاريخيّ، يجب أن نُقدِّم له بمفهوم مؤقَّت لما يكون الأدب، والإشارة إلى مدى الكلّيّة التي يشكّلها وحدودها. ولا يمكن لهذا المفهوم إلا أن يكون مؤقّتًا، بما أنّ المفهوم الكامل هو تاريخ الأدب نفسه[217].»

---

(216) *KA*, II, 414.

(217) *KA*, XI, 6.

د) **الغائية الباطنة**. تنبثق مباشرةً عن الماهوية التاريخانية. تأتي الأجزاء من الكلّيّة كمبدأ غائيّ باطن، من وجهة النظر الشكلية كما من وجهة نظر وجود التجسّدات في تَطوُّرها. والأجزاء، في البعد الخاصّ بحضورها المتزامن، لا وجود لها إلّا من خلال وحدتها العضوية ولأجلها. وكذلك الأمر في ما يخصّ التكوين التدريجيّ لتوسُّع الكيان العضويّ بِحَسَب التجسّدات التاريخية المتتالية، التي تُحدِّدها الوحدة الأصلية بشكلٍ كامل. يرفض المبدأ الغائيّ الباطن كلّ سببية متعدّية (transitive) وخارجية، فغائية الكيان العضويّ في تَطوُّرها تتطابق مع التوسّع الذاتيّ لماهيته، ولا يستطيع أن يكون إلّا كما كان دائمًا من قبلُ في بذرته، من دون أيّ تأثيرٍ خارجيّ.

تسمح فكرة الكيان العضويّ، في مجال تفسير الوقائع الثقافية، بدمج فكرة وجوب التطوّر مع فكرة التطوّر «الحرّ»، لكونه محدَّدًا من قِبلِ ماهية باطنة فَحَسْبُ. وتزعم الرومانسية أنّها تجاوزت كانط، الذي أكّد أنّه لا يمكننا أبدًا أن نحصل إلّا على بداهة سلبية للحرّيّة، على شكل غيابٍ للتحديدات الخارجية، وأنّ من المستحيل بناء نظريّة تكون الحرّيّة فيها مبدأ مُكوِّنًا. وبما أنّ النزعة العضوانية تسمح بمماهاة الحرّيّة بالتحديد الباطنيّ، فإنها تعطي إذًا المبدأ المكوِّن الذي احتاجت إليه الرومانسية للقيام بالتحليل التاريخي- الفلسفيّ لمجال الوقائع البشرية.

يهيمن هذا النموذج العضوانيّ بصفة مطلقة على مشروع تاريخ الأدب، في المستويَين [التزامني] السانكرونيّ والدياكرونيّ [اللاتزامني]. والتاريخانية سمحت للنموذج الدياكرونيّ بفرض نفسه،

ولكنّ الوظيفة العضوية السانكرونية تؤدّي دورًا مُهِمًّا على مستوى تحديد وحداتٍ دنيا في تاريخ الأدب. هذه الوحدات هي دائمًا الأعمال الفرديّة، وتاريخ الأدب هو تاريخ الأعمال الأدبية. ويعود الرفع من قيمة العمل ليصبح وحدة دنيا إلى المبدأ القائل بأنّه كيان عضويّ مُغلَق. هكذا يمكن أن نقرأ مثلًا في كتاب **حوار في الشعر** (*Entretien sur la poésie*): «لا يصبح العمل عملًا إلّا عندما يُشكِّل كلًّا يكتفي بذاته[218]».

إنّ الفكرة القائلة بأنّ التقاليد الأدبية هي سلسلة أعمالٍ متوالية، أو بشكلٍ أدق الفكرة القائلة بأنّنا، إذا ما أردنا فَهْمَ تَشكُّل التقاليد الأدبية، علينا أن نرتّبها بحسب الترتيب الزمنيّ للأعمال، إنّما تنتمي إلى تلك البديهيات التي يصعب علينا أن نأخذ خطوة إلى الوراء

---

(218) *KA*, II, 327 (trad. fr. Lacoue-Labarthe & Nancy, p. 320), مرجع مذكور سابقًا. ولكنّ شليغل يؤكّد، في **تاريخ الأدب الأوروبي**، أنّ القصيدة الغنائية، بعكس القصيدة الملحمية أو المسرحيّة، لا تملك وحدة عضوية: «هذا الشكل المتشظّي بالكامل، المؤسس بعمق في ماهيته، وهذا الغياب الكامل لأي كلّية، هو علامة مميزة للشعر الغنائيّ. والوحدة الغالبة فيه هي التجانس الذي يمكننا أن نقارنها بوحدة المعادن. إنها وحدة النبرة [...]» (*KA*, XI, 63). لقد تبيّن الناقد القدير شليغل إذًا تمايزًا بنيويًّا مهمًّا بين الشعر القصصي والمسرحي من جهة والشعر الغنائي من جهة أخرى. ولكن هذا فرق ليس بين التركيبة العضوية ووحدة النبرة، بل يعود إلى أنّ الشعر القصصي والمسرحي مُحاكٍ، وليست هي الحال مع الشعر التعبيري الغنائي (وهو وحده الشعر الغنائي الحقيقي بالنسبة لشليغل). انظر في هذا الصدد:

Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.

تسمح بتأمّلها. ومع ذلك، خلال معظم تاريخ الغرب، كانت الذاكرة الثقافية ذاكرة «مقتطفاتٍ مختارة»، ومقاطع نموذجية، ونبذاتٍ مثالية، أكثر ممّا كانت ذاكرة أعمال. وقد ذكّر ميشيل شارل (Michel Charles)[219] بأنّ التصوّر الذي يعتبر أنّ التقاليد الأدبية تتنظّم بحسب تتابع أعمال يقتضي وجود مكتبات كبيرة وسهلة المنال في آنٍ واحد. لم يقم هذا النموذج بشكلٍ ثابت إلّا مع التزايد المكثَّف لتداول الكتُب بعد اختراع الطباعة. قبل ذلك، أي في العصر القديم وفي العصور الوسطى، وباستثناء بعض الحالات، كانت المكتبات خاصّة وينقصها الكثير. وكان النموذج السائد آنذاك هو الذاكرة الفرديّة، «المكتبة المثالية» المنظَّمة عادةً بحسب أبوابٍ تحليلية (كعلم الخطابة مثلًا) بدلًا من سلاسل الأعمال ككلّيات؛ وبحسب «سماتٍ» (أسلوبية وموضوعاتية) إلخ، أكثر من البنيات العامة الفردية. وطبعًا كانت الأعمال في حدّ ذاتها موجودة، ولكن كان يُنظر إليها بشكلٍ يُموضع عملها المنمذَج على مستوى بعض سماتها المميَّزة، وليس على مستوى «كيانها كأعمال.» بمعنى آخَر، لم يستند تشكيلُ التقليد الأدبيّ في ذلك الوقت على أهمّيّة المنجَز الفرديّ الكلّيّ والمنتهي بِقَدْر ما هو يفعل ذلك اليوم. من ناحية أخرى، فإنّ تاريخ الأدب، ومن خلاله الأدب كتمَثُّلِ عالمِ بالوقائع الأدبية، يرتبط

---

(219) انظر:

Michel Charles, *L'arbre et la source*, Seuil, 1985, pp. 102-106.

يقابل المؤلّف التنظيم السياقي للذاكرة وهو تنظيم في المكتبة المادية، بالتنظيم اللغوي، ما بين النصّي والتداوليّ للذاكرة وهو تنظيم المكتبة المتخيَّلة في علم الخطابة.

ارتباطًا وثيقًا بالرفع من شأن العمل الفرديّ ككيان عضوي مُنتهٍ، وكوحدة كرونولوجية أساسية. لهذا السبب لم يَتمكَّن من أن يأخذ في الحسبان التغايرات التاريخية للوحدات الهامّة، على مستوى تشكيل التقاليد الأدبية نفسه. من ذلك مثلًا المقاربة المتحيّزة للتقاليد الأدبية الشفهية، التي لا تختزل في فكرة العمل، ولا حتّى العمل الجماعيّ أو المجهول الاسم.

هناك وجه آخَر مهمّ للوظيفة السانكرونية للنزعة العضوانيّة، يخصّ العلاقات بين مختلف الأنشطة الأدبية الموجودة معًا في لحظةٍ ما، فالأدب بوصفه كلّيّة التعابير الروحية لعصرٍ ما، يمثل وحدة عضوية. وكما نعلم، فإنّ الشعر هو الروح، أي المبدأ المُحيي لهذا الكيان العضويّ. لذلك يُحذِّر شليغل في مقالة أدب (*Littérature*) (1803): «سيشكّل الشعر محور ملاحظاتنا وهدفَها. فهذه في رأينا هي المكانة التي يحتلّها ضمن الكلّ الذي يشكّله الفنّ والعلم. ليست الفلسفة سوى أورغانون (organon)، أي منهج يُؤسِّس الفكر الصحيح، أي الإلهيّ، وهذا الفكر هو على وجه الدقة ماهية الشعر. فليست الفلسفة إذًا سوى سبيل تَعلُّم، أداة ووسيلة للوصول إلى ماهية الشعر. [...] نعتبر الشعر إذًا أوّلَ الفنون والعلوم وأنبلَها جميعًا، لأنّه أيضًا علمٌ، بالمعنى الأكمل للكلمة، ذلك الذي يسمّيه أفلاطون الجدل، ويسميه جاكوب بومه (Jakob Boehme) الحكمة الإلهية، أي علم الحقيقة الفعلية الوحيدة. وللفلسفة الموضوع نفسه، ولكنّها لا تقترب منه إلّا بطريقة سلبية ومن خلال عرضٍ غير مباشر له، بينما يصبح كلّ عرضٍ إيجابيّ للكلّ شِعْرًا دون

استثناء»[220]. يعتقد شليغل إذًا، مثل نوفاليس، أنّ اتّحاد العلوم والفنون حول الشعر ممكن لأنّها كلّها تملك في نهاية الأمر المحتوى نفسه دون غيره، وهو في الوقت ذاته ماهية الأدب ومبدأ تطوّره الذاتي. أي «الحقيقة الأصلية الوحيدة»، بمعنى إمّا الـواحد **الكلّيّ** (بالنسبة إلى شليغل الشاب) وإمّا التعالي الإلهيّ (لدى شليغل الكاثوليكيّ).

ولكنّ النموذج العضوانيّ ينتشر بكلّ قوّته في البعد الدياكرونيّ بالأخصّ، فتظهر فيه مختلف السمات العضوانيّة السانكرونية كلحظاتٍ من الدياكرونية الجامعة. ويمكننا تمييز أربعة مستويات على الأقلّ:

1. **مجموعة أعمال كاتب ما**. تشكّل هذه المجموعة كلّيّة عضويّة دياكرونية، بمعنى أنّها تعبّر عن التكوين (Bildung) الفنّي التدريجيّ لمؤلّفها. وبعبارة أخرى، تقوم الوحدة العضويّة لمجمل أعمال مؤلّفٍ ما على السمة العضوية لتطوّره الروحيّ: «الفن يكوِّنُ ولكنّه أيضًا مكوَّن؛ لأنّ الذي يكوِّن ليس بأقلّ كلّيةً عضوية ممّا يكوَّن، طالما أنّه بالضبط فنّان. لكلّ فنّانٍ تاريخه، وأن نفهمه ونفسّره ونعرضه فتلك تُشكِّل أولى مهمّات هذا العلم الذي نسميه نقدًا والذي ظللنا نبحث

---

(220) *KA*, III, 7.

عندما يعتبر شليغل أنّ الفلسفة هي أورغانون (organon) الشعر، فإنه يقلب رأسًا على عقب ما يؤكّده شيلنغ في **نسق المثالية المتعالية** (*Système de l'idéalisme transcendantal*, 1801)، حيث قال بأنّ الفنّ هو «الأورغانون الحقيقي الأزلي الوحيد للفلسفة، وهو أيضًا بيانها» (*Schriften*, 1799-1801, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p. 627). هذه المقابلة مثال واضح عن «الخصام القديم» (أفلاطون) بين الفلسفة والشعر، كما نجده في موقف هيغل من الرومانسية.

عنه إلى الآن أكثر ممّا وجدناه. من الصحيح أن نهتمّ بتكوين ما يُكوِّن (des Gebildeten)، بل إنّ ذلك هو الشيء الوحيد الذي يهمّ من يتسامى لكي يتأمّل الكلّ، أي يتأمّل الحق في اتّحاده مع الجمال[221].»
إنّ السلسلة التي تشكّلها الأعمال المتتالية لمؤلِّف ما ليست مُجرَّد تتابع كرونولوجيّ، بل دياكرونية عضوية حقيقية، لأنّها تعبّر عن تاريخ فكره. عندما يذكّر شليغل بأنّه «لا يمكن فهم العمل بشكلٍ كامل إلّا إذا وُضِع من جديد ضمن نسق أعمال الفنّان كلها[222]»، فعلينا أن نفهم أنّ النسق هنا هو دائمًا تاريخي- عضوي. وبالطبع، لا تنطبق قاعدة التطوّر العضويّ على كلّ المؤلّفين، بل فقط على الذين «يميلون إلى الموضوعية»، أي الذين يتوافق طريقهم الخلّاق مع ضرورة باطنة. ويقابل شليغل بينهم وبين المؤلّفين، من أمثال جاكوبي (Jacobi) وكانط، الذين لهم قصد ذاتيّ فقط بدلًا عن الميل (Tendenz)، أي الذين لا تصدر أعمالهم عن ضرورة غائية باطنة (وهي أيضًا ضرورة عصر أدبي معيَّن) ولا تعبّر إلّا عنّ اهتماماتهم الخاصّة[223].

---

(221) *KA*, II, 373.

(222) *Conclusion sur l'essai de Lessing, KA*, II, 410.

(223) انظر:

KA, II, 413.

مقابلة الـ (Tendenz ـ Absicht) موجودة قبل ذلك في المقتطف 239 من **مجمع الأدباء**: «مع ذلك يقوم تفضيل شعراء الإسكندرية والشعراء الرومان لما هو جافٍ وغير شعري على فكرةٍ عظيمة، تقول بأنّه يجب إضفاء الشعرية على كلّ شيء، ليس بوصفه مقصد الشاعر بل كميل تاريخيّ في الأعمال الفنية [...]»، (*KA*, II, 205, [trad. fr. Lacoue-Labarthe & Nancy, *op. cit.*, p. 132]).

2. **التطوّر الأنواعيّ**. ويأتي من غائية باطنة يمكننا تتبّعها على ثلاث مراحل، ويجدها شليغل في كلّ الأنواع، وهي الإنبات الأوّل، ثمّ التفتّح فالذبول. وبما أنّنا سنعود إلى الإشكالية الأنواعية بالتفصيل لاحقًا، فلن أتطرّق إليها أكثر من ذلك هنا.

3. **التطوّر الأدبي لحقبة تاريخية**. بما أنّ هذا التطوّر يملك مبدأه الباطن الخاص، فإنّه يتبع دورةً عضوية، فتشكّل كلّ كتب حقبةٍ ما كتابًا واحدًا. يؤكّد شليغل، في كتابات شبابه الكلاسيكية، بل أيضًا في بعض النصوص المُزامنة لـ **مجمع الأدباء**، أنّ شِعْر العصر القديم وحده عرف تَطوُّرًا عضويًّا مكتملًا: «[...] جميع قصائد القدماء الكلاسيكية يَرتبط بعضُها ببعض، فلا يمكن الفصل بينها، وهي تشكّل كلًّا عضويًّا وليست، إذا ما نظرنا إليها بشكلٍ صحيح، سوى قصيدةٍ واحدة، هي الوحيدة التي يظهر فيها فنّ الشعر بنفسه حدّ الكمال[224].» أمّا الأدب الحديث، فلا يمكن إلّا أن يقارب تطوّره هذه الشمولية، دون أن يتوصّل إليها تمامًا: «بشكلٍ مماثل، **يجب** على كلّ كتُب الأدب المنجَز ألا تكون إلا كتابًا واحدًا. وفي مثل هذا الكتاب، وهو

(224) *Ideen*, n° 95, *KA*, II, 265 (trad. fr. Lacoue-Labarthe & Nancy, *op. cit.*, p. 216).

نجد الفكرة نفسها في **حوار في الشعر** (*Entretien sur la poésie*): «كلّ قصائد العالم القديم متسلسلة مترابطٌ بعْضُها ببعض، وهي تنمو عضويًّا وتشكّل في النهاية كلّيّة. كلّ ما فيها متماسك وتسود فيها الروح الواحدة ذاتها، التي لا تختلف إلّا في التعبير. أوَليس من العبث أن نقول إنّ الشعر القديم هو قصيدة واحدة، تامّة وغير قابلة للتجزئة.» (*KA*, II, 313 [trad. fr. Lacoue-Labarthe & Nancy, p. 312]). مرجع مذكور سابقًا.

في صيرورةٍ أبدية، يتجلّى إنجيل الإنسانية والثقافة[225].» يتوافق هذا التمييز بين الشعر القديم والشعر الرومانسيّ مع تصوّرات يينا. ولكن ابتداءً من سنة 1803، في مقالات **تاريخ الأدب الأوروبي** يُعتبر كلّ الأدب الأوروبي **كلّيّةً عضويّة**: «يكوّن الأدب الأوروبي كلًّا متناغمًا ترتبط فيه الفروع كلّها بعضُها بِبَعض ارتباطًا وثيقًا ويعتمد كلّ جانبٍ على آخر يُفسِّره ويكمّله. وهذه الروابط تجتاز كلّ الحقب والأمم وصولا إلى زمننا المعاصر[226].» تتغيّر مجالات تطبيق العضوانية إذًا بحسب الحقول التي يعتقد شليغل أنه يستطيع فيها تأسيس تَصوُّر موحّد للأدب: الأدب القديم أوّلًا، والأدب الأوروبيّ ثانيًا.

4. **تطوّر الأدب الكونيّ**: يشكّل هذا التطور الكيان العضويّ الكلّي للأدب، أي الدائرة الأخيرة التي تُخضِع كلَّ الخصوصيات التاريخيّة. يتكلّم شليغل عن الحركة اللولبية التي تدفع النقد إلى اكتشاف كيانات عضوية روحية لا تنفك تزداد شمولًا، ومع توسيعه حقلَ تحليلاته، يلاحظ: «إذا أردتم الوصول إلى الكلّ، إذا اتّجهتم نحوه، ثقوا أنكم لن تجدوا بالتأكيد حدودًا طبيعية أو سببًا موضوعيًّا يدفعكم إلى التوقّف قبل أن تصلوا إلى المركز. ليس هذا المركز إلّا الكيان العضويّ لكلّ الفنون والعلوم، وهو قانونه وتاريخه[227].» وتجد هذه العضوانيّة الكونية أكبر تعبير لها في **تاريخ الأدب القديم والحديث**. يتعلق الأمر بكونية تتمحور على دين الوحي، وفيها لن تكون وظيفة

(225) المرجع نفسه (التشديد من عندنا).

(226) *KA*, XI, 5.

(227) *KA*, II, 410-411.

الفنون والعلوم إلّا ثانوية. يسعى شليغل بالفعل في هذه النصوص إلى تَصوُّر الأدب الكونيّ كتوسُّع تدريجيّ للوحي الإلهيّ. هناك شجرة تتفرّع عبر التاريخ والأمم، ويُشكِّل الوحيُ الإلهيّ جذرَها، والفنونُ والعلوم المختلفة أغصانها.

نعرف أنّ الرومانسية تأرجحت لمدّة طويلة بين رؤية خطّية للتاريخ وأخرى دوريّة. توافق الأولى اليوتوبيا الأدبية التي أعلنتها رومانسية يينا، وتوافق الثانية الحنين إلى الماضي وهو أشدّ ما يميّز الرومانسية المحافِظة بعد زمن يينا. والمسألة مُهِمَّة في ما يخصّ المنزلة المعطاة للعضوانية، فهذه تبدو بالفعل متطابقة بالأخصّ مع الرؤية الدورية للتطوّرات التاريخية، بحسب مُخطَّط نموّ الكيانات العضوية النباتية والحيوانية وانحطاطها. في كتابات شليغل الأولى، وفي كتابه **في دراسة الشعر الإغريقي** مثلًا، يعمل النموذج العضويّ بهذه الطريقة بالفعل، حيثُ تشكِّل الولادة، والفتوة، والازدهار زمن الكهولة، والشيخوخة، والهرم، مبادئ دمج لكلّيّةٍ أدبية تاريخية. وفي الوقت نفسه لا يمكن لهذا النموذج أن ينطَبق إلّا على أدبٍ مكتمِل، وبالتحديد الأدب القديم. لهذا السبب يماهي شليغل بين تعارض الطبيعة والذهن، والمتناهي واللامتناهي، والتطوّر العضويّ والتكوّن الاصطناعيّ (*künstliche Bildung*)[228]. ومع ذلك، وابتداءً من هذا النصّ نفسه، نجد الخطوط الأولى لدراسة عامّة لأدب ما بعد العصر القديم مرسومة، فيقول: «إذا ما اقتلعنا أجزاء الشعر الحديث المختلفة من سياقها ونظرنا إليها ككلّيات موجودة لنفسها، فإنها تبقى متعذّرة التفسير. فلا صلابة ولا معنًى لها

---

(228) *KA*, I, 231.

إلّا إذا دُرِسَ، بَعضُها بإزاء بعض. بيد أننا، بِقَدر ما نتأمل مجموع الشعر الحديث على نحو دقيق، فإنه يبدو مُجرَّد جزءٍ من كلّ[229].»

ولكن ما طبيعة هذه الكلّيّة؟ يعتبر شليغل أنّ السمات السائدة في الأدب الحديث هي تثقيف الذهن والهاجس المتعلّق بما «يثير الاهتمام.» ولكن يظهر أنّ هذَين المبدأيْن لا يسمحان بالوصول إلى سببية موحِّدة؛ فهو يقابل بالفعل بين الوظيفة الشمولية الجامعة، التي يملكها الكيان العضوي الطبيعي المرتبط بهدفٍ (ziel) يكون دائمًا غير محدَّد، والفرادة المحدِّدة لمفهوم الذهن، والذي يقتضي دائمًا غاية (zweck) معيّنة، ولا يمكنه بالتالي أن يعمل كمبدأ دامج لكلّيّة عضويّة (بما أنّ مثل هذه الكلّيّة تملك دائمًا غائية غير محدَّدة، نجد هنا صدى لنظريّة العبقريّ كما شرحها كانط[230]). ولتفادي هذا المأزق، نجده يسلّم، في نصوصه اللاحقة، بوجود نموذج عضويّ ثنائيّ، يتألّف من الكيان العضويّ الطبيعيّ، ذي الطابع الدوريّ، ومن الكيان العضويّ الروحيّ، المنذور لتطوّر لامتناهٍ. في ما يخص الكيان العضويّ الروحيّ، يحلّ قانون الدمج التدريجيّ محلّ قانون تسلسل العصور في النموذج الطبيعيّ، فيُحتفظ بمبدأ الوحدة ولكنّه يُسقَط على محور دمج لامتناهٍ بدلًا من شكلٍ دوريّ محقَّق. وسيجعل هذا التصوّر للوحدة العضوية الروحية نظريّةَ الشعر الكونيّ ممكنة، وسَيَسِمُ الانتقالَ من التصوّرات الكلاسيكية لشليغل الشاب إلى النظرية الرومانسية لزمن **مجمع الأدباء**.

(229) المرجع نفسه، ص 228.

(230) انظر المرجع نفسه، ص 232.

لنلاحظ أنّ التصوّر الذي يدافع عنه شليغل في زمن **مجمع الأدباء** لا يأخذ بالاعتبار إمكانية بديلة، هي أنّه يمكننا أن نعتبر الأدب الحديث، مثل الأدب القديم، يتبع نموذج الدورة الطبيعية، وأنّ الاثنَين إذًا متناهيان، والفرق البسيط هو في كون الأدب الحديث، بعكس الأدب القديم، لم يكمل دورتَه بعد. لا يأخذ شليغل هذه الإمكانية بالاعتبار لأنّها تتعارض مع الأطروحة المركزية للمثالية الذاتية التي كان يدافع عنها في ذلك الوقت، أي تلك القائلة بقابلية التقدّم اللامتناهي لوعي الذات. ولكن، وبعكس ذلك، نراه في أواخر سني حياته يسعى إلى إعادة صياغة مجموع تصوّراته التاريخية ـ الفلسفية في إطارِ محافظٍ وكاثوليكيّ، فيدافع ضمنيًّا عن هذه الإمكانية البديلة لأنّه يرفض التقدّم اللامتناهي للتاريخ. فيقول، في **فلسفة التاريخ** (1828)، إنّ التاريخ لا يخضع لمبدأ «الكمال اللامتناهي» بل يخضع بالأحرى لمبدأ «الدورة الطبيعية.» ولا يعني ذلك أن يخسر العصر الحديث ما يميّزه من العصر القديم. فالتاريخ الكوني هو بالطبع دورةٌ واحدة ولكنّها لا تنتهي بالانهيار بل بالأحرى بالنجاة. ويشكّل الانهيار لحظة وسيطة هي لحظة سقوط الإنسان، مع العلم أنّ الصعود بعد ذلك يبدأ مع ولادة المسيح. وبما أنّ العصر القديم يسبق آلام المسيح المخلِّصة، فإنه يختلف تمامًا عن العصر الرومانسيّ[231].

كلّ هذه التغييرات التي يفرضها شليغل على تصوّره للتاريخ ترتبط بتحوّلاتٍ في الخيارات الأيديولوجية الأساسية. ولكنّها قد تعود

---

(231) انظر:

KA, IX, 155.

أيضًا جزئيًا إلى صعوباتٍ ملازمة للعضوانية بمفهومها الدياكروني. تأتي هذه الصعوبات بالأخص من أنّه يجب على المنظور العضوانيّ للتاريخ أن يعاينه ابتداءً من نهايته الفعلية أو المفترَضَة، أي معاينة الظواهر التاريخية من خلال فلسفة تاريخ تنكر ما يكون مكوّنًا لأيّ تاريخٍ فعليّ، أي عدم تمامه وطابعه المفتوح.

بالرغم من كلّ هذه الأوجه السلبية، تبقى العضوانية دون شكّ جوابًا على مشكلةٍ حقيقية. ينشأ تاريخ الأدب نوعًا ما من عدم الرضا بإزاء النقد الأدبيّ التقليديّ. ويرتبط ذلك بالتوسّع الهائل للتداول الأدبيّ في نهاية القرن الثامن عشر، بالأخصّ في ألمانيا، وبفشل النقد لاحقًا في سعيه إلى أن يكون مصفاة مؤسّسية فعّالة للنتاج المعاصر. ولئن حاولت **المكتبة الألمانية العامّة** (*Allgemeine Deutsche Biliothek*) لنيكولاي (Nicolai)، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أن تحصي بالتفصيل كلّ جديدٍ في السوق الأدبيّة الألمانيّة، فقد كان عليها أن تتخلى شيئًا فشيئًا عن هذا المسعى، أمام كمّ الكتب المنشورة سنويًا: أكثر من ألف عنوان منذ نهاية القرن الثامن عشر، وأكثر من أربعة آلاف عنوان حوالي عام 1820، وأكثر من ثمانية آلاف حوالي عام 1840[232]. هذه الظاهرة أوروبية، فبينما نُشر مئتان وخمسون ألف كتاب بين سنتي 1600 و1700 في أوروبا،

---

(232) انظر في هذا الصدد:

P. U. Hohendahl (éd.), *Geschichte der deutschen Literaturekritik*, Metzler-Verlag, Stuttgart, 1985,

وبالأخص ص 19 وص 132.

فإنّ الكمّ يرتفع إلى مليونين اثنين بين سنتي 1700 و1800[233]. كان تخلّي فريدريش شليغل، في سنة 1801، عن نشاطه الناقد، ورفض أخيه أوغوست ـ فلهلم، في السنة نفسها، الاستمرار في كتابة تقاريره عن الكتب الصادرة (بعد أن كان قد كتب ثلاث مئة تقرير بين سنتَي 1796 و1799 لـ**مجلّة يينا الأدبيّة العامّة** *Jenaische Allgemeine Literaturezeitung*[234])، قد مهّدا لانتقالهما من النقد إلى الممارسة الحصريّة لتاريخ الأدب. إنّ قول فريدريش بأنّ الأعمال المرتبطة بالكيان العضويّ العام للأدب وحدها تستحقّ النقد، يبيّن بالطبع أنّ وظيفة العضوانية هي استبدال النقد الشامل، الذي أضحى غير ممكن، بنموذجٍ يسمح بانتقاء الأعمال وَفْقَ معايير مبنيّة على نظرية الفن التأمّليّة. ويعبّر هذا التأكيد في الوقت نفسه، عن تحوّل مؤسّسيّ مهمّ. بدأ الأدب يفلتُ أكثر فأكثر من محاولات النقد الموجَّه الواعي، فأصبح يتبع بالأخص اتّجاهات السوق[235] وتقلّبات ذوقٍ هو في غالبه غير محدّد. ومع استحالة تأسيس قانونٍ أدبيّ معاصر، من خلال نشاطٍ مقوِّمٍ عام وشامل، تفاعلت الرومانسية بطريقتَيْن. وذلك أوّلًا بوضع تمييزٍ ما انفك يزيد بين الأدب الكبير وأدب عامّة الناس، ثمّ بتراجعها

(233) الأرقام قدّمها فولف لوبني:

Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, Hanser Verlag, Munich, 1976, p. 23.

(234) Hohendahl, p. 81.

مرجع مذكور سابقًا.

(235) طوال النصف الثاني من القرن الثامن عشر شكّلت طباعة الكتُب في ألمانيا أحد أهم الأنشطة الصناعية، من جهة رأس المال المعبّأ.

صوب أعمال الماضي ونحو بناء قانونٍ تاريخيّ. وفي الوقت نفسه كان التمييز الجذريّ بين النشاط النقديّ اليوميّ ونقل التقليد الأدبيّ يستعدّ للظهور، فكان الأوّل مُفضيًا في النهاية إلى المسلسلات الأدبية، والثاني مؤدّيًا إلى المأسسة الجامعية لتاريخ الأدب.

القديم والحديث

للتمييز بين العصر القديم والعصر الحديث دورٌ أساسيّ في تاريخ الأدب ـ كما رسم شليغل خطوط برنامجه الأولى ـ ونجد الفكرة نفسها في مذهبَي شيلنغ وهيغل الفنيَين. وهو يعود إلى ثنائية كَيْنونيَّة تقول بأنّ «القديم» و«الحديث» جهتان وجوديتان تختلفان جذريًّا.

إنّ الانقطاع التاريخيّ بين العصر القديم والعصر الحديث هو في حدّ ذاته من فعل المسيحيّة الناشئة، في سعيها إلى التميّز عن الماضي الوثنيّ، إذ كان على الدين الحقيقيّ الوحيد أن يوافق قطيعة تامة مع الماضي ونفيًا لأيّ استمرارية. بمعنى آخَر، يشكّل الانقطاع قطعة محورية من التمثّل الذاتيّ للعصر المسيحيّ الناشئ. وهو بالتالي مبنيّ على واحد من طرفَيه الاثنين، وليس على موضع محايد.

ولكن، وبالرغم من وظيفته الدينية، فهو، منذ صياغته، يخصّ الشعر أيضًا.

يُدين بعض المسيحيين الأُوَل الشعر بما هو كذلك. ويعودون، على طريقتهم، إلى إتّهام أفلاطون للشعراء بالكذب، لأنّهم يتكلّمون عن الآلهة الوثنية، أي عن كياناتٍ غير موجودة. يوجَّه هذا الاتّهام بالأخصّ إلى الشعر الملحميّ أو الغِنائيّ. لا تتصوّر هذه الإدانات، على ما يبدو،

إمكانية وجود شعرٍ ملحميّ أو غنائيّ مسيحيّ، وبالتالي «حقيقيّ.» ثمة مأخذ آخر، لا يقع على كذب الشعر بِقَدْر ما يوجَّه إلى تأثيره المؤذي الذي قد ينجرّ عن محاكاة أعمال تستحقّ الشجب. الجنس المقصود بذلك هو طبعًا التراجيديا، التي يضعها البعض بمنزلة ألعاب السيرك[236].

مع ذلك، تبقى الإدانات الكلّيّة بشكلٍ عامّ قليلة. ونجد انتشارًا أوسع بكثير للفكرة القائلة إنه يجب استبدال الشعر المسيحيّ بالشعر الوثنيّ، دون أن يكون هذا الشعر المسيحيّ دومًا بالضرورة دينيًّا بشكلٍ واضح. ولئن صحّ أنّ أوّل شعرٍ واجهت به الكنيسة الشرقية التقليد الوثنيّ قد كان شعرًا طقَسيًّا، فإنّ أعمال المسيحيين الغربيّين الأولى لم تكن لها وظيفة طقَسية. ويبقى الأهم أنّ الكلّ اقتنع بأنّ الشعر المسيحيّ يتكلّم الحقيقة بينما الشعر القديم يكذب. ولكن أحيانًا كثيرة يتمّ التمييز بين المحتوى والشكل، فيميل الكثير من المؤلّفين إلى القبول بالنماذج الوثنية كنماذج شكلية (formels). وتتضمّن مسألة شرعية هذا التمييز (وما يقتضيه من تنازلات لمصلحة الشعر الوثنيّ) البذرة الأولى لخصومة القدماء والمحدثين.

---

(236) يقول سيبريان (Cyprien) مثلًا، في الـ *Epistula ad Donatum*: «حوّل نظرك عمّا تراه هنا [ألعاب المصارعين التي قد أدانها سيبريان للتَو]، وانظر إلى الأثر المؤسف أيضًا، القادم من مشهدٍ يختلف تمامًا. فما تراه على خشبة المسرح سيؤلمك ويخزيك. تعود السمة التراجيدية إلى استعراض أعمالٍ قديمة سيئة في قصائد. الاشمئزاز القديم من الجرائم العائلية والنكاح المحرّم يتكرر في فعل حقيقيّ، لكي لا يحصل من جديد في القرون الآتية ما كان قد اقتُرف من قبل. يفهم من ذلك جمهور كلّ زمن، أنّ ما قد حصل في الماضي قد يحصل من جديد (fieri posse quod factum est)» (يستعيده ليبرغ، Liberg, p. 145، مرجع مذكور سابقًا).

إنّ الانقطاع بين العصر القديم والعصر الحديث مترسّخ إذًا في الرؤية المسيحية للتاريخ. بمعنى آخَر، إنّ المقابلة بين الشعر القديم والشعر الحديث - التي من المفروض أن تكون أدبية صرفًا - إنما تَدين في الحقيقة بالكثير إلى قراءةٍ مسيحية للتاريخ الأوروبيّ. عندما ترى الرومانسية في نشأة المسيحية الأزمة الحاسمة للتاريخ الكونيّ، بما في ذلك في المجال الفنّي، فإنها تقبل على نحو صريح بتأسيس الانقطاع بين العصر القديم والعصر الحديث، على هذه القراءة.

لا يمكن تَصوُّر الخصومة بين القدماء والمحدثين إلّا من خلال هذه الترسيمة المسيحية للتاريخ. وإذا ما كانت هذه الخصومة، التي بدأت في عصر النهضة، تبدو وكأنها انزاحت عن الإشكالية الدينية في العصور الوسطى، فإنّ ذلك يعود إلى ميلها المتزايد إلى عدم معرفتها لأساسها الخاص. فقد أكّد هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jaus)، وهو على صواب تامّ، أنّ الرومانسية تُنهي نوعًا ما قصّة الخلاف، وقد استطاعت ذلك بسبب كونها أعادت توجيه النقاش، فالأساس اللاهوتي للثنائية، الذي ما كان يبدو للعيان جلّ الأحيان في خلافات الكلاسيكية، يظهر بقوّة من جديد، ويعُطى له «حلٌّ» فلسفيّ، لأنّ أساس الانقطاع كَيْنونيّ(237).

---

(237) انظر:

H. R. Jauss, «Schlegel und Schillers Replik auf die «Querelle des Anciens et des Modernes»», in: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*,

مرجع مذكور سابقًا، ص 106-67.

ما إن يتمّ تَصوُّر التطوّر الأدبي (أو الفنّي) داخل إطار الانقطاع بين العصر القديم والعصر الحديث، حتى تتخذ مسألة العلاقة بالماضي شكلًا خاصًّا تمامًا. وهكذا، لم يكن من الممكن للمنافحين عن تقليد (imitatio) القدماء أن يكتفوا بحجّة التقليديين، في ثقافةٍ غير منقسمة تقترح أن يتصرّف الكلّ كما تصرّفوا في الماضي. وفي إطار الخصومة بين القدماء والجدد يكون الماضي مفصولًا فعلًا عن الممارسة الحالية من خلال قطعٍ كلّي بينهما. يعتبر المدافعون عن القدماء أنّ القطيعة هي ما يبرّر حَقًّا كون هذا التقليد في حد ذاته لا ينحصر في إعادة الإنتاج التقليديّة، بل يحتوي على فكرة الاختلاف المبدئيّ بين النموذج المقلَّد والممارسة المقلِّدة. لا شكّ في أنّ تبرير هذا الاختلاف المبدئيّ قد يتنوّع. كان القرن السابع عشر قد شرعَنها بالأخصّ بحججٍ عقلانية، تقول بأنّه يجب تقليد القدماء لأنّ أعمالهم الشعرية تتفق مع متطلّبات العقل. ويؤدّي تعزيز فكرة الطبيعة في القرن الثامن عشر إلى تغيير الحجج، كما تشهد عليه بوضوح كتابات شليغل الشاب الكلاسيكية، وإن سبقه فينكلمان (Winckelmann) بذلك: يجب تقليد القدماء لأنّ شعرهم يشكّل كيانًا عضويًّا طبيعيًّا كاملًا، أي إنّه يعرض كلّ سمات أدبٍ نما من خلال طبيعته الباطنة. وهذا التغيّر مهم، لأنّ ثقل الحجّة لم يعد يعتمد على تفوّق بعض الإنتاجات الفردية، بِقَدْر ما يستند إلى الكمال والتماسك الباطنيْن لحقبة تاريخية بشرية. فالأدب القديم هو إذًا الأدب بامتياز.

أمّا المنافحون عن العصر الحديث، فإنّ البنية الثنائية للترسيمة التاريخية تمنعهم من استخدام فكرة التقدّم التاريخي المستمرّ من

العصر القديم إلى العصر الحديث. وإن وُجد التقدّم وجب أن يكون متقطّعًا. هكذا تؤكّد الصيغة «الدينية» للحداثة أنّ المسيحية لا يمكن أن تخضع إلى نماذج وثنية (وقد استُخدمت هذه الحجّة خاصة للدفاع عن إدخال العجيب المسيحيّ في الشعر الملحميّ). أمّا الصيغة «العلمانية» فتقابل من جهتها بين جَهْل العصر القديم وأنوار العقل في العصر الحديث. وبشكلٍ مفارق، يدعم الأساس الدينيّ للثنائية الموقفَ الحديث القائل بالقطيعة أكثر من الموقف الميّال إلى العصر القديم في التقليد، بما أنّ الأول وحده يحافظ على رأس السهم السجاليّ ضدّ العصر القديم، الذي كان الدافع الأوّل لتَكوُّن هذه الترسيمة.

يقابل شليغل بدوره بين العصر القديم والعصر الحديث كالمقابلة بين عصر الطبيعة وعصر العقل. يذكر هـ. أيشنر (H. Eichner) أنّ التميز كان معروفًا في ألمانيا وأوروبا عندما تبنّاه شليغل، وكان على شكل تعارض بين إبداع تلقائيّ وإبداع مَقُودٍ بالنظرية. بل ونجد في الوقت نفسه هذا التمييز أيضًا عند فريدريش شيلر في كتابَيه **رسائل عن التربية الجمالية للبشرية** (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*) (1795)، وفي **الشعر الساذج والوجداني** (*Sur la poésie naïve et sentimentale*) (1795-1796)، ولكن من منظور مختلف جدًّا.

يقابل شليغل مرارًا، في بحوثه عن الأدب القديم، موضوعية الأدب القديم وطابع «إثارة الاهتمام» (intéressant) في الأدب الحديث. فالأدب القديم أدب ذاتيّ المرجع (autotélique) بشكل

صِرْف، فهو شعر الجميل واللعب والمظاهر، أمّا الأدب الحديث فهو، بعكسه، آخَريّ المرجع (hétérotélique). فهو يفترض الوعي بوجود انفصال بين الواقعيّ والمثاليّ ويتميّز بـاهتمامه بتحقيق المثاليّ وتجسيده في الواقع[238]. إنّ المقصود باستعمال نعت «مثير للاهتمام» لوصف الأدب الحديث هو أنّه مهتمّ (intéressée) يتبع هدفًا يتعالى على التجلّي البسيط لمظهره الجماليّ الخاصّ. في نصوصٍ أخرى، وبالتحديد في حقبة **مجمع الأدباء**، نجد صيغة أخرى للثنائيّة، ولكنّ معناها يبقى هو نفسه: الشعر القديم شعرٌ طبيعيّ، والشعر الحديث مصنوع، بمعنى أنّه يرتكز على التفكّر والذهن. وفي الآن ذاته، فإنّ الصورة الأولى تُشكِّل وحدة عضوية كليّة ولكنّها متناهية، بينما الثانية، وإن هي افتقدت الوحدة، ففيها شيء من لانهائية المثال: إنّ «المصير السامي للشِّعر الحديث ليس سوى الهدف الأخير لكلّ شعر[239]»، وهو «الجميل المطلَق، وذروة الكمال الجماليّ الموضوعي[240].»

تعتمد مقابلة شيلر بين الساذج والوجدانيّ على المعايير نفسها. فالأدب الساذج شعرٌ طبيعيّ وتلقائيّ، يُعبِّر في كلّ مكان وزمان عن الحساسية نفسها (Empfindungsweise) كما تنجم عن الوحدة

---

(238) انظر مثلًا مقدّمة كتاب **الإغريق والرومان** (*Die Griechen und Römer*, 1797)، حيث يستخدم شليغل مصطلح «الوجداني» الذي وجده عند شيلر: «العناصر المميّزة للشعر الوجداني هي اهتمامه بتحقّق المثال، والتفكّر في العلاقة بين المثال والواقع، كما في علاقة المثال بموضوع فردي للخيال المكوِّن للمُثُل عند الذات الشعرية» (*KA*, I, 211).

(239) المرجع نفسه، ص 255.

(240) المرجع نفسه ص 253.

المعيشة للطبيعة والبشرية. وعلى العكس، ينشأ الشعر الوجدانيّ من الانفصال بين الطبيعة والثقافة: لقد خسر الإنسان الطبيعة، فوعَى هذه الخسارة، وهو - من خلال الشعر - يسعى إلى استعادة الوحدة الأصلية. يسود التفكّرُ إذًا الشعر الوجدانيّ، فيكون مقُودًا دائمًا بالوعي بخسارةٍ ما وبأهمية مثالٍ ما، أي إنه يعبّر دائمًا عن حساسياتٍ مخصوصة، إمّا هازئة (في مقاومتها للواقع المتناهي) أو راثية (في تمَثُّلها للوحدة كأصلٍ ضائع أو كمثالٍ آتٍ): «أعطت الطبيعةُ الشاعرَ الساذجَ القدرة على التصرّف دائمًا كوحدة لا تتجزّأ، وأن يكون في كلّ لحظة كلّيّة مستقلّة ذاتيًّا وكاملة، وأن يُجسِّد في الواقع البشريةَ بمحتواها الكامل. وقد أُوكلت للشاعرَ الوجدانيَّ السُّلْطة أو بالأحرى زُرِعَت فيه الرغبة الحيَّة باستعمال موارده الخاصّة لاستعادة الوحدة التي أزالتها منه الحياة المجرَّدة، لكي تصبح البشرية فيه كاملة وينتقل من وَضْعٍ محدود إلى وَضْع لا حدّ له[241].» ومثلما نجد لدى شليغل، فإنّ الشعر الساذج يدفع ثمن كماله بكونه متناهيًا، بينما يستعيض الشعر الوجدانيّ عن نواقصه من خلال السمة المطلقة لمثاله: «نعلم أنّ كلّ واقعٍ هو أدنى من المثال، وكلّ موجودٍ له حدوده، بينما الفكر غير محدود. لذلك، يعاني الشاعر الساذج إذًا هو أيضًا من هذه المحدودية التي يخضع لها كلّ واقع حسّي. في حين، وبالعكس، تخدم الحرّيّة غير المشروطة لِمَلَكة ابتكار المُثُل الشاعرَ

---

(241) Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in *Werke* II, p. 584 (trad. fr., *Poésie naïve et la poésie sentimentale*, édition bilingue Aubier-Montaigne, 1947, p. 231).

مرجع مذكور سابقًا.

الوجدانيّ. وبالنتيجة، يؤدّي الأوّل مُهِمَّته بالتأكيد، ولكن هذه المُهِمّة نفسها شيءٌ محدود. أمّا الثاني فلا يؤدّي مُهِمَّته بالكامل، ولكنّ مُهِمَّته لامتناهية[242].»

إذا ما كان وصف شيلنغ للفروق بين القديم والحديث متفقًا مع وصف شيلر للفروق بين الساذج والوجدانيّ، فإنّ منزلة الثنائية ليست هي ذاتها عند كلّ منهما. تُشكِّل الثنائية لدى شليغل قطبَي ترسيمة تاريخية جدَلية، فتناقُض نوعَي الشعر يدعو إلى تجاوزهما في تأليفٍ موفِّق[243]. ونجد ابتداءً من الـ **مقالات الدراسية** (*Studium-Aufsatz*)، فرضية تأليفٍ تاريخيٍّ قادمٍ من الشعر القديم والشعر الحديث، يخضع لـ«قوانين نظريةٍ موضوعية وعلى مثال الشعر الكلاسيكي[244].» وفي سنة 1796 يشير شليغل، بشكلٍ مماثل، إلى المُكوِّن الدينيّ في العصر الحديث. وفي تقرير عن عملٍ لهيردر (Herder)، يلاحظ فعلًا أنّ الرغبة في تحقيق «ملكوت الله» هي

---

(242) المرجع نفسه، ص 585، (الترجمة الفرنسية، مرجع مذكور سابقًا، ص 233).

(243) ليست هذه الفكرة غائبة تمامًا عن شيلر. ففي **الرسائل عن التربية الجمالية للبشرية** (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*)، يميّز ثلاث لحظات (drei Momente) في تطوّر البشريّة: اللحظة المادية، واللحظة الجمالية واللحظة الأخلاقية. ولكن اللحظتَين الأخيرَتين ليستا لحظتَين تاريخيّتَين في الحقيقة، بل مثالَين فحسب. لا يمكن أبدًا للجميل (أي اللحظة الجمالية) ولا الخير (أي اللحظة الأخلاقية) أن يتجسّدا في الواقع. هذا الفصل، المُستلهَم من كانط، بين الظاهرة والنومينيّ (nouménal)، يتعارض مع نموّ الجدلِ التاريخي، مهما كان غموض بعض ما أكّده شيلر.

(244) *KA*, I, 214.

القاسم المشترَك للشِّعر الحديث برمّته[245]. لقد باتت ثنائية العصر القديم والعصر الحديث في زمن **مجمع الأدباء** جزءًا من أنطولوجيا تاريخية عامّة، ولهذا السبب تمت مماهاتها بالتناقضات الفلسفية بين الموضوعية والذاتية، والواقعية والمثالية، إلخ... تعتبر هذه القراءة الفلسفية أنّ الشعر لا يفعل البتة أكثر من التعبير عن الميول الكامنة في زمانه أو تحقيقها، فالأدب القديم هو إذًا موضوعيّ، ومتناهٍ وواقعيّ، بينما الأدب الحديث لامتناهٍ، ومثاليّ ويُمجِّد الذاتية. ويكمن الفرق المهمّ الوحيد بين ذلك والتصوّرات المنافَح عنها في زمن الـ **مقالات الدراسية** في توطيد القطب الثاني من البنية الجدلية، فلا يعود يتصوّر الشعر القديم على أنّه النموذج الكامل للفن: ويصبح الشعر الحديث مساويًا له، وتؤدّي وحدتهما في الشعر الرومانسي الكونيّ إلى تداخلهما.

تختلف الصورة تمامًا عند شيلر، حيث لا تتدخّل نشأة المسيحية في الأمر، وليس التعارض بين الساذج والوجدانيّ هو التعارض بين القديم والحديث، بل هو، بشكلٍ أكثر تخصيصًا، التعارض بين الطبيعة الإغريقية (وليس القديمة) وكلّ ثقافة الذهن في ما بعد العصر الإغريقي الذهبيّ. إنّ فكرة شيلر المركزية هي استلاب الطبيعة الذي لا يدخل ضمن جدلٍ تاريخيّ بل في تَطوُّر خطّي، حيث لا وجود لانقلابٍ أو تأليفٍ جدلي. أمّا الشعراء، ومهما كان العصر الذي يكتبون فيه، فإنَّ هدفهم واحد في حدّ ذاته، وهو الطبيعة. يترتّب عن ذلك

(245) انظر:

«Herders Humanitätsbriefe», *KA*, II, 49.

أنّهم، في زمن ثقافة الذهن، لا يفسّرون أبدًا المبدأ الأساسيّ لعصرهم ويعارضون ذلك، لأنّ نشاطهم يجبرهم ضمنيًا على أن يحدّدوا أنفسهم بالنسبة إلى الطبيعة. ليس هناك إذًا، كما هي الحال عند شليغل، من تطابُق واجب (أو كتحصيل الحاصل) بين مبادئ عصرٍ ما وشعره: «بِقَدْر ما كانت الطبيعة تختفي تدريجيًّا من حياة الإنسان، وتكفّ بالتالي عن الحضور في التجربة وفي الذات الفاعلة وذات الإحساس، فإننا نراها تظهر في عالم الشعراء كمثالٍ وكموضوع [...]. **الشعراء، في كلّ مكان وبِحَسَب مفهومهم الخاص، هم حرّاس الطبيعة.** وعندما لا يستطيعون أن يكونوا كذلك بشكل تامّ وعندما يشعرون بأنفسهم بـ**التأثير المُدمِّر** للأشكال الاعتباطية والاصطناعية، أو أيضًا **حيثما كان يتوجّب عليهم أن يصارعوا هذه الصور**، فإنهم يظهرون كشهود ومنتقمين للطبيعة. فإمّا أن يصبحوا طبيعيين وإما أن يبحثوا عن الطبيعة المفقودة. ينتج عن ذلك طريقتَان شعريتَان تختلفان تمامًا، وتستغرقان كلّ مجال الشعر وتقيسان امتداده. **ينتمي كلّ الشعراء الحقيقيين، بِحَسَب زمن ازدهارهم أو بِحَسَب الظروف الطارئة التي تؤثّر في ثقافتهم العامّة وفي استعدادات نفوسهم العابرة**، إلى فئة الشعراء الساذجين أو الشعراء الوجدانيين[246].» وعلى عكس شليغل، لا ينطلق شيلر من بنية تاريخية بل من مفهوم، أي من استنتاج قبْلي للجميل والشعر. أمّا طبيعة الشعر، بسيطة كانت أو وجدانية، فهي ليست التعبير المباشر عن عصرٍ يحدّدها وجوبًا، فهناك برّانية متبادلة بين التحديدات

(246) مرجع مذكور سابقًا، ص 554، (الترجمة الفرنسية، مرجع مذكور سابقًا، ص 105-103) (التشديد من عندنا).

التاريخية وخصوصية «الطريقة» الشعرية. وإنما بسبب هذه البرانية، يستطيع التاريخ أن يُؤثِّر في الشعر، بمثل ما تستطيع ذلك أيضًا الظروف العرَضية. وإذا ما كان شعراء عصر الذهن لا يتفقون مع روح عصرهم، بل يعارضونها؛ فذلك إنما يعود إلى التحديد القبْليّ الثابت لنشاطهم. لذلك، فالتأثير هنا سلبيّ تمامًا. أخيرًا، يُشدِّد شيلر على أنّ التميز بين الساذج والوجدانيّ لم يكن في أصله تَعارُضًا بين عصورٍ تاريخية، بل بين «طرائق» شعرية[247]، ويُذكّر بأنّ نوعَي الشعر موجودان في العصور كلّها، حتى وإن ساد الشعر الساذج في اليونان القديمة وساد الشعر الوجدانيّ في العصور اللاحقة. فهل كان يوربيديس (Euripide) مثلًا شاعرًا وجدانيًّا، بينما كان شكسبير وموليير (Molière) وغوته شعراء ساذجين في عصرٍ فضّلَ الشعر الوجدانيّ؟ باختصار، لا يتوافق تفسير شيلر للثنائية مع الرؤية التاريخانية للشعر المحدَّد تعبيرًا عن روح العصر. ينتقل شيلر في كتابه **رسائل عن التربية الجمالية للبشرية**، بعد مقابلته بين الشعر القديم والشعر الحديث، إلى استنتاج الجميل استنتاجًا قبْليًّا، وليس إلى بنيته التاريخية. فالفن الإغريقيّ هو، بالنسبة إليه، باراديغم شكليّ مطلقٌ، أكثر من كونه مفهومًا تاريخيًّا. لا يسعى تمييز شيلر إذًا بين الساذج والوجدانيّ إلى تأسيس تاريخٍ للأدب. أمّا شليغل، فإنّ وظيفة الفن الإغريقيّ الباراديغمية تكمن، بالنسبة إليه، في تاريخه بالأخصّ، إذ يُشكِّل تطوّره، كما نعلم، كيانًا عضويًّا كاملًا «وتاريخه الخاصّ هو التاريخ الطبيعيّ الكونيّ للفنّ[248].»

---

(247) مرجع مذكور سابقًا، ص 558.

(248) *KA*, I, 273.

ولا يعني ذلك غياب كلّ بُعْد تاريخيّ عند شيلر. ولكن، بينما يُشكِّل تجاوز الثنائية عند شليغل تأليفًا تاريخيًا يمكن التنبؤ به بصفة اسمانية (nomologiquement)، فإنه يبقى مبدأً غائيًا عند شيلر. وليست وحدة القديم والحديث في نظر شليغل إلّا وجهًا من وجوه أخروية تاريخية عامة، مؤدّية إلى وحدة الحياة والشعر وإلى إنشاء الملكوت الإلهيّ على الأرض. لهذا السبب بالذات، يحتاج الحل النظريّ الذي يقترحه للخصومة بين القدماء والجدد، إلى العودة إلى بُعْدها الدينيّ وإدخاله في أفق تاريخ للخلاص (Heilsgeschichte)، مُتمثِّلٍ في وحدة وجود إلهية (panthéiste) أوّلا ثم كاثوليكيّة في زمن قريب لاحق. أمّا شيلر، فبعكس ذلك، يُشدِّد على حقيقة أنّ التوافق بين الواقع والمثال لا يمكن أن يحصل إلّا في مجال المظاهر الجمالية، وليس في الواقع الوجوديّ أو التاريخيّ، فالمظهر الجماليّ والوجود الفعليّ تفصلهما إلى الأبد (ewig) حدودٌ مطلقة[249]، و«الولاية الجمالية» التي يتكلّم عنها شيلر في آخر مُصنَّفه **رسائل عن التربية الجمالية للبشرية** هي مثالٌ ضابط وليست المرحلة الأخيرة لسيرورة تاريخية جدلية. وفي الآن نفسه، لا يُجسِّد الشعر أخرويةً ما للواقع التاريخيّ، بل يبقى بشكلٍ أساسيّ نشاطًا ذاتيًا مستقلًّا، أي خاصًّا ومحلّيًا. يضع شيلر كلّ آماله في التربية الجمالية للبشرية، التي قد تسمح لها، في مجال المظهر الجماليّ، باستعادة الوحدة الأصلية بين الحسّ والفكر التي كانت قد ضاعت تمامًا في مجال التاريخ الفعليّ. أمّا بالنسبة إلى شليغل في االمقابل، فيُشكِّل الشعر الحديث،

(249) مرجع مذكور سابقًا، ص 514.

وتمامًا مثل الشعر القديم، مرحلة ضرورية في التحقيق الذاتيّ للوحدة الشعرية- التاريخية المطلقة والكامنة في الجدل ذاته بين القديم والحديث.

نجد من جديد، المنزلة التأملية - التاريخية التي يعقدها شليغل للانقطاع التاريخيّ، في هيكلته الجدلية. وتتوسّع الأخيرة حول فكرة «اللحظة الحاسمة» التي من المفروض أن تأتي بانقلابٍ في التطوّر التاريخي. هذه اللحظة الحاسمة هي أوّلًا ولادة المسيح، ولكنّها أيضًا اللحظة الحاليّة، التي يكتب فيها شليغل: الآن فقط تعي البشرية المعنى الحقيقي للتاريخ الكونيّ والوظيفة التي أدّتها ولادة المسيحية. نجد هذه الفكرة منذ **المقالات الدراسية**، وهي ليست تعبيرًا عن هوس المؤلّف بالإغريق (كما اعتقد شيلر) بل بحثًا **عمّا يجب عمله** فنيًّا. ويودّ شليغل بفضل التعريج على الشعر القديم، أن يطبع ثورة كوبرنيكيّة على الآداب الحديثة. وفي مقدّمته العائدة إلى سنة 1797، يلاحظ: «ربّما كان النص الأوّل يتناول الحداثة أكثر ممّا قد يفترضه أو يسمح به عنوان المجموعة الحاليّ. ولكن لم يكن من الممكن تحديد علاقة الشعر القديم بالشعر الحديث، وهدف دراستها، بالمطلق وبدقّة أكبر في ما يخصّ قرننا، إلّا بعد تحديد سمات للشّعر الحديث، تحديدًا كاملًا قَدْر الإمكان[250].» إنّ الحاجات الراهنة هي التي أملت دراسة الشعر القديم، وهذه الحاجات تخصّ ساعة حاسمة: «تصبح الفلسفة شعرًا ويصير الشعر فلسفة، كما يُدرَس التاريخ في الشعر ويصبح الشعر تاريخًا. حتّى الأنواع الشعرية تتبادل

---

(250) *KA*, I, 207.

تحديداتها، فتصبح الحالة المزاجية (Stimmung) الغنائية موضوعًا دراميًّا، وتُحصر المادة الدراميّة في صورةٍ غنائية. هذه الفوضى [...] تتوسّع لتشمل كلّ مجال الـذوق والـفـن[251].» لقد دخلت الثقافة الشعرية في أزمةٍ حاسمة، قد تكون مفيدة أو مضرّة: «أحيانًا كثيرة خلقت حاجةٌ عاجلة موضوعها الخاص بها. وخرج من اليأس سكونٌ جديد وأصبحت الفوضى أُمًّا لثورةٍ مفيدة. أليس من الممكن للفوضى الجمالية في عصرنا أن تضع آمالها في مثل هذه الكارثة السعيدة؟ قد تكون **اللحظة الحاسمة** قد حانت، فإمّا يتحسّن الذوق بشكلٍ حاسم يمنعه للأبد من السقوط من جديد في الماضي ويدفع به نحو تَقَدُّم ضروريّ، وإمّا يسقط الفن إلى الأبد وعندها يجب على عصرنا أنَ يتخلّى تمامًا عن كلّ أملٍ يخصّ الجمال واستعادة فنٍّ حقيقيّ[252].» في سنه 1799، لم تعد الفكرة القائلة بأنّ العصر الحاليّ حاسمٌ مُجرَّدَ أمل، بل أصبحت يقينًا: «لقد وصلنا إلى قطبَي البشرية وها نحن الآن في الوسط. وسيتابع ما هو موجودٌ الآن تنامي قوّته (potentialisieren) بنفسه وإلى الأبد، ولكن لن يكون ثمّة عالمٌ جديد ولا مرحلة لاحقة، فنحن نعيش ذروة العصور الوسطى[253].» يعود شليغل في سنة 1804 إلى الفكرة نفسها: «لم تبدأ الحقبة بعد، إنها في طور التهيئة فقط. لا نعيش حاليًّا في حقبة ما، بل في ظلام زمانٍ متوسّط وفوضى[254].»

---

(251) المرجع السابق، ص 219.

(252) المرجع السابق، ص 224. (التشديد من عندنا).

(253) *KA*, XVIII, V, 421.

(254) المرجع السابق، VIII، ص 72.

ترتبط فكرة «اللحظة الحاسمة» باثنتين من خصائص خطاب شليغل، هما طابعاه البرمجيّ والتاريخانيّ. نجد الأوّل بالأخصّ في فترة **مجمع الأدباء** إذ يجعل من رومانسية يينا نموذجًا تتبعه الطليعة الحداثية في القرن العشرين. ونجد الثاني في نصوص شليغل جميعها، في الفترة الكلاسيكيّة كما في زمن يينا أو بعد اعتناقه الكاثوليكية. ويبدو أنّ التاريخانية لم تستطع التخلّص من الفكرة القائلة بأنّ اللحظة الحاضرة، المعاصرة للمؤرّخ الفيلسوف، لا يمكن إلّا أن تكون لحظة حاسمة. وسواء تَعلَّق الأمر بالثورة الجمالية لرومانسيّي يينا، أو بمرحلة المعرفة المطلَقة عند هيغل، أو نشأة الإنسان الأعلى عند نيتشه، أو، بتنويعة سلبية، في حقبة النزعة النثرية المتحقَّقة عند الرومانسيين المتأخّرين، أو حتّى في زمن «الخطر الأقصى» لدى هيدغر، فإن استمرار الموضوع (topos) نفسه لا يمكن إلا أن يحمل المرءَ على التدبّر.

لن أمضي أبعد من ذلك في إشكالية شليغل حول القديم والحديث. يكفي أنّني بيّنتُ أنّها تملك وظيفة تركيبية في التصوّر الجدَلي لتاريخ الأدب وأنّها مبنيّة على قراءة مسيحية للتاريخ. وليست هذه القراءة إلّا ضمنية في الدراسات الكلاسيكيّة لسنوات 1794_1797، وهي تقتصر على دراسة المجال الأدبيّ بالأخص. ولكنّها تصبح، في زمن يينا، صريحة وتقترن بمقولات المثالية الفلسفية الناشئة، لتُفضي إلى يوتوبيا الشعر الكونيّ، فيصبح التقابل الأدبيّ بين القدماء والمحدثين في تلك اللحظة مجرّد استعارة لانقطاعٍ كَيْنونيّ يقسم التاريخ إلى جزأين، في أخروية تاريخية_أنطولوجية. وسيكون

لهذه الأخيرة دورٌ مركزيّ في جماع تقليد الفكر التأمّلي للفن، الذي لن يشكّك فيها أبدًا، بل يجعلها راديكالية أكثر فأكثر، بمثل ما يمكننا أن نرى عند تحليل مواقف نيتشه وهيدغر.

نظريّة الأجناس

المعروف عن رومانسية يينا، في تاريخ نظرية الأنواع الأدبية، ثلاثيتها الجدلية المؤلَّفة من الملحَمَة والغنائية والدراما. نعلم أنّ المثالية الموضوعية استعادت هذا التصوّر، فأصبحَ شائعًا في الدراسات الأدبية الغربية. ويعود غيابه مؤخَّرًا إلى ازدياد عدم الاهتمام بالمسألة الأنواعيّة، أكثر مما يعود إلى موقفٍ نقديّ يتعلق بافتراضات النظرية الثلاثية(255).

سأتوقّف هنا بالأخصّ عند وظيفة النظرية الأنواعية في مشروع تاريخ الأدب. لا تهمّني الثلاثية في حدّ ذاتها، فما يهمّني هو منزلتها الإبستيمولوجية. إنها بهذا المعنى تساوي عمليات المَفهَمة (conceptualisation) البديلة التي اقترحها الرومانسيون ولم تعرف النجاح التاريخيّ نفسه. وعمليات المَفهَمة هذه كثيرة. فبالإضافة إلى التنويعات العديدة في توزيع الأنواع المختلفة بحسب المقولات الفلسفية الخاصة بالموضوعية والذاتية، نجد ثلاثياتٍ لا تستعمل جدلية الموضوعية والذاتية، بل مفاهيم عامّة مقتبَسَة من فلسفَة الطبيعة، فتصف الملحمة مثلًا بالكيميائية، والشعر الغنائيّ

(255) يعيد جيرار جينيت صياغة المناقشة، في دراسته:
Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
(نشرَت من جديد في: *Théorie des genres*, coll. Points, Seuil, 1986).

بالميكانيكيّ، والدراما بالعضويّة، كما نجد منظوماتٍ رباعية[256]، إلخ... تؤدّي عمليات المَفهَمة هذه جميعًا، المقنِعة نوعًا ما، الوظيفةَ نفسَها في استراتيجية تاريخ الأدب. لن أتوسّع إذًا في دراسة محاسنها ومساوئها الخاصّة، ولن أعود إلى الثلاثية المتعارف عليها دون غيرها، إلّا لتسهيل البرهنة.

تتدخّل نظرية الأنـواع، في مشروع تاريخ الأدب، في التصوّرَين السانكرونيّ والدياكرونيّ للوحدة العضوية. وعندما نُحلِّل تصوّرات شليغل، نلاحظ بالفعل أنّه يتصوّر الأنواع كنسقٍ مغلَق مفهوميًّا وكتسلسلٍ تاريخي واجبٍ في الوقت نفسه. يقترح شليغل بالأخص، في مقتطفاته النظرية، أنظمة سانكرونية، بينما يُفضِّل الوجه الدياكرونيّ في دراساته التاريخية. ومن وجهة نظر التاريخانية البحت، على هذَيْن الوجهَين أن يتكاملا، بمعنى أنّـه يتوجّب على التحديدات الماهوية (للنسق السانكرونيّ) أن تمتد تاريخيًّا (في نسقٍ دياكرونيّ). ولكننا نلاحظ أنّ شليغل يلاقي مصاعب كثيرة في دمجهما في منظورٍ موحَّد. ويعود ذلك، كما سنرى، إلى تداخلٍ مشوِّش بين مبادئ التصنيف الأنواعيّ وبعض تداعيات ثنائية العصر القديم والعصر الحديث. إنّ شليغل وهو أقل براعة من هيغل في إدارةِ جدليّةٍ متعدّدة الأبعاد، لن يتوصّل البتة إلى دمج حقيقيّ لهذَين النسقَين التصنيفيَّيْن المتنافسين في وحدةٍ ما. وقد

(256) نقرأ مثلًا في: *KA*, XVIII, IV, 439: «ملحمة = كيميائية، شعر غنائي = ميكانيكي، دراما = عضوية. يبدأ الشعر القديم في الوسط.» أو نجد أيضًا في: IV, 500، حيث اقتراح الرباعيّ: «ملحمة = مثالية؛ شعر غنائي = ابتدائي؛ تراجيديا = نسقيّة؛ كوميديا = مُطلَقة: رباعية مجرَّدة.»

يكون هذا الفشل هو الذي دفعه، بعد زمن يينا، إلى التقليل تدريجيًّا من مزاعمه النظرية، لمصلحة سردية تاريخية ـ كرونولوجية.

تعمل نظرية شليغل في الأنـواع كمبدأ تصنيفيّ مؤسِّس يسمح بتشكيل الأدب في كلّيّة عضويّة، فتكون الأنـواع هي الأدب، ممّا يقتضي أن تنتمي الأعمالُ إلى أنواعها أو تعبّر عنها. ستُستخدَم الدلالات الحيوانية والنباتية للمفهوم من دون خجل (بالأخصّ في التقليد التطوّريّ للجزء الثاني من القرن التاسع عشر) فتربط الكيان العضويّ المصغَّر (microcosmique) للمنجَز الفرديّ (ولنذكّر بأنه يُشكِّل الوحدة التحليلية الأساسية في تاريخ الأدب) بالكيان المكبَّر (macrocosmique) للأدب في امتداده التاريخيّ. من ناحية أخرى، تعمل الأنـواع، في التاريخانية، كدلالات لفظية تاريخية أساسية، بمعنى أنّها ترتبط دائمًا، في خصوصيّاتها، بتحديداتٍ تاريخية عامّة تُظهرها، كروح عصرٍ أو أمّةٍ مثلًا، أو تحديداتٍ أنطولوجية، أو مصلحة طبقة ما، إلخ... يُؤكِّد شليغل، في نصٍّ من سنة 1803: «نتعلّم من خلال أدب شعبٍ ما أن نتعرّف على روحه ودرجة ثقافته، وفي كلمة، نتعرّف على كينونته وماهيته المخصوصة[257].» وبما أنّ الأدب يمتدّ بماهيته ليشمل كلّ الأنـواع، ترتبط هذه الأنـواع دائمًا ارتباطًا حميمًا بتحديداتٍ تاريخية عامّة. فالنوع يقع إذًا عند نقطةٍ حاسمة في المشروع التاريخانيّ، إذ هو يسمح في آنٍ بدمج الظواهر الأدبية في وحدة تحديدٍ أدبيّ ماهويّ وبوضع هذا التحديد الأدبيّ في إطار تحديدٍ تاريخيّ عامّ.

---

(257) *KA*, XI, 12.

يُماهي شليغل في الحقيقة بين نظريّة الأنـواع ونظريّة الأدب. ولكنّنا نعرف أنّ نظريّة الأدب هي بدورها تاريخ الأدب. ليست نظريّة الأنواع إذًا، وتاريخ الأنواع، ونظرية الأدب، وتاريخ الأدب، إلّا مصطلحات مختلفة تدلّ على الشيء نفسه، وهو معرفة الأدب ككلّيّة عضويّة. في كتاب **حوار في الشعر** ينبّه ماركوس (Marcus) إلى أنّ التصنيف الأنواعيّ الصحيح هو في الوقت نفسه تاريخٌ للشّعر ونظرية له[258]. ويضيف لودوفيكو (Ludoviko): «إنه قد يُبيّن لنا كيف يمكن لمخيِّلة الشاعر - وهو نفسه ثمرة إبداع شعريّ ما - وهو بوصفه نموذجًا مثاليًا قد يكون شاعرَ الشعراء، أن تضع حدودًا لنفسها وتكون موضوع تشارك.» ويدقّق لوتاريو (Lothario) الأمر بعد ذلك بالقول: «الأنـواع الشعرية هي في الحقيقة الشعر[259].» نجد الفكرة نفسها في نصٍّ من سنة 1804: «[...] عاجلًا أو آجلًا سيقود تعيين الأنواع المنجَز بعمق إلى تَشكُّل تاريخيّ لكلّيّة الفن والشعر[260].»

هنا بالضبط تتدخل مختلف الترسيمات الأنواعية، ومنها الثلاثية الشهيرة. إنّ الفكرة القائلة بأنّ الملحمة والشعر الغنائيّ والدراما تُشكِّل الأنواع الشعرية الأساسية الثلاثة ليست من اختراع الرومانسية. والجديد هو مشروع حَصْر الأشكال الثلاثة التي تعتبرها أساسية في

---

(258) *KA*, II, 305 (trad. fr. Lacoue-Labarthe & Nancy, p. 308). مرجع مذكور سابقًا.

(259) المرجع نفسه، ص 305-306. (الترجمة الفرنسية، مرجع مذكور سابقًا، ص 308-309).

(260) *KA*, III, 58.

وحدةٍ نسقية تستطيع أن تؤسِّس سعيها إلى وَصْف حقلِ أيِّ شِعْرٍ ممكن. وإذ يرسي شليغل الثلاثية الأنواعية في اللحظات الجدلية الثلاث للمثالية الأنطولوجية، فإنه يعتقد أنّ ذلك يُشرِّع الضرورة القبْلية. ولا يكمن الوجه الجدليّ للتصنيف في التقدّم نحو تأليف العنصرَين المتقابلَين فقط، بل يكمن أيضًا في الفكرة القائلة بأنّ اللحظات الثلاث لا يستبعد بعضُها بَعْضًا بل يُمْكنها أن تندمج. هذه الفكرة بديهية بالطبع في ما يخصّ اللحظة التأليفية، بما أنّها، بِحَسَب تعريفها، تؤلّف بين لحظتَين متقابلتَين. هكذا يكتشف شليغل عناصر غنائية وملحمية في الدراما القديمة، ويمضي إلى حدّ الكلام عن «السمة الملحمية» للدراما الإغريقية[261] ويذهب نوفاليس أبعد منه، إذ يتساءل عَمّا إذا كانت المصطلحات الثلاثة هي بالأحرى العناصر المُقوِّمة لكلّ قصيدة: «أفليست الملحمة والشعر الغنائيّ والدراما، ببساطة، المقوّمات الثلاثة لكلّ قصيدة. فالملحمة كملحمة هي في الحقيقة قصيدة يسود فيها العنصر الملحميّ أكثر من غيره. ويمكننا قول الشيء نفسِه عن النوعَين الآخَرين[262]...» بذلك لا تقوم الوحدة النسقية على صلاتٍ خارجية بين ثلاثة أشكالٍ ثابتة، بل على صلةٍ داخلية تتشعّب بحسب ثلاثة أوجهٍ تندمج بِنِسب مختلفة. يكمن الوجه الآخَر للنسقية الأنواعية في امتدادها التاريخيّ. وابتداءً من سنة 1794، في كتاب **في مدارس الشعر الإغريقيّ** (*Des écoles de la poésie grecque*)، يقترح شليغل ترسيمة تاريخية ـ نسقيّة.

---

(261) *KA*, XI, 83.

(262) *SCH*, II, 589-590.

فيميّز بين مدرسة إيونية (ionienne)، ومدرسة دوريّة (dorienne) ومدرسة أتيكية (attique). تُشكّل الأولى المثال الطبيعيّ للشّعر، وتُشكّل الثانية المثال الثقافيّ (Bildung)، وتُشكّل الثالثة المرحلة العليا وهي مثال الجمال. يجعل شليغل لكلّ من هذه العصور الثلاثة نوعًا معيّنًا؛ الملحمة أوّلًا، ثمّ الشعر الغنائيّ، فالدراما[263]. ثمّ يضيف عنصرًا رابعًا، هو مدرسة الإسكندرية، التي تتميّز بالتبحّر المعرفيّ وممارسة الفنّ لأجل الفن، غير أنها لا تتوافق مع نوعٍ مُعيَّن، ثم إنّ منزلتها محضُ تاريخية. ومع تنويعات كثيرة جدًّا، نجد هذا السعي إلى ضبط التطوّر التاريخيّ في وحدةٍ نسقية عضوية ماثلًا في عددٍ كبير من النصوص اللاحقة. ففي سنة 1803، نجد الثلاثية الأنواعيّة وقد جرت مماهاتها بثلاثية الخرافة (légende) والغناء (chant) والتمثيل المسرحيّ، ويضيف الكاتب مُوضِّحًا أنّ «هذه العناصر أو المراحل الثلاث» موجودة في كلّ شعر وتؤسّس ماهية الملحمة والشعر الغنائيّ والدراما[264]. ونجد كلّ هذه التطوّرات المفترَضَة على خلفية الترسيمة الجدلية نفسِها، المحكومة بمقولات الموضوعيّ والذاتيّ.

مع ذلك، عندما نتصفّح ما كتبه شليغل المُكرَّس لتاريخ الأدب، نلاحظ أنّـه لا يفلح جيّدًا في وضع عَرْضه التاريخيّ في ترسيمة الثلاثية. الأمر جليّ في مقالة «عصور الشعر» (Époques de la poésie)، الموجودة في **حوار في الشعر**، حيث يضع جملة ملاحظاته ضمن النموذج العضويّ، ولكن استعارة تكاثر الفروع تتغلّب بوضوح

(263) *KA*, I, 5-15.

(264) *KA*, XI, 30-31.

على فكرة التطوّر الجدليّ. من الممكن بالطبع أن نكتشف بعض الآثار التي تعود إلى موضوع التطوّر الجدليّ، فهو يصف الشعر العمبقيّ (الوَتَديّ) (iambique) «بمقابلٍ تام للشِّعر الأسطوريّ»، أي الملحمة، ويضيف شليغل أنّه «**لهذا السبب بالضبط**، الموطنُ الثاني للشعر الهلنستيّ (hellénique)[265].» ولكن النصّ لا يشير البتة إلى الوظيفة التأليفية للدراما، وهو على نحو خاص يُعدِّد طائفة من الأنواع الأخرى يصعب أن نرى كيف يمكن حصرها بالأنواع الثلاثة الأساسية. بالطبع، فإنّ النقص في احتواء النظرية في التاريخ، والذي يمكن أن نُوضِّحه بأمثلة أخرى كثيرة، قد لا يعود فقط إلى مفعول عجزٍ ما، فشليغل، على عكس هيغل - حتّى في زمن **مجمع الأدباء**، الذي انصرف فيه بشغف إلى أعمال تصنيفية متنوّعة بِقَدْر ما كانت تجريدية - يحتفظ بمقدارٍ من الرَيبيّة في ما يخصّ أيّ بنية تاريخية- نسقية تدّعي الكلّيّة. ومع ذلك، فإنه في افتراضه لمثالٍ يدمج النظرية والتاريخ، يضع نفسه في مدار المشروع الهيغليّ، ومن الصعب ألّا نقيسه من خلال ما حقّقه هذا المشروع.

لم تكن الصعوبات التي لقِيَها في هيكلة إعادته البناء التاريخيّ للشِّعر القديم بواسطة الثلاثية المعترف بها ذات بال إن هي قورنت بتلك التي واجهته عندما أراد إيجاد تفسير للشِّعر الحديث. يبرز هنا بالفعل صراعٌ مفتوح بين مشروع النظرية الأنواعية نفسه وأحد المبادئ الأساسية لثنائية القديم والحديث، وهو تقابلهما وَفْقَ مقولتَي الذاتيّ والموضوعيّ. وفي

(265) *KA*, II, 291.
(الترجمة الفرنسية، مرجع مذكور سابقًا، ص 295) (التشديد من عندنا).

الواقع، إذا كان العصر الحديث عصر الذاتية والفردانية، فإننا لا نتبيّن كيف يمكن اختزال إبداعاته الشعريّة في نسق أنواعيّ، أي مجموعة من التحديدات الموضوعية الكونية. كما نعرف أنّ إحدى التأكيدات المحورية لرومانسية يينا تكمن بالضبط في رفض صلاحيّة المفاهيم الأنواعية في مجال الشعر الحديث والرومانسيّ. نجد لدى شليغل العديد من التأكيدات المقولية في هذا الاتّجاه: «كلّ الأنواع الشعريّة الكلاسيكية، في تمام نقاوتها، قد أضحت الآن مضحكة[266].» وأيضًا: «بإمكاننا القول إنّ هناك عددًا لامتناهيًا من الأنواع الأدبية المتقدّمة بِقَدْر ما يمكننا القول إنّه لا يوجد سوى نوعٍ واحد. لذلك لا يوجد أيّ نوع، بما أنّه لا يمكن تَصوُّر نوع ما من دون نوع آخر معه[267].»

ولكن، يجب التمييز بين درجتَين في هذا الرفض لصلاحية المقولات الأنواعية. فقد أكّد شليغل، منذ دراساته الكلاسيكيّة، أنّ الشعر الحديث يتميّز بخلط الأنواعِ وزوال حدود كلٍّ منها، وهو بذلك يقابل الشعر الإغريقي الذي يُشكّل، كما نعلم، باراديغمَ كيانٍ عضويٍّ أدبيّ يمتدّ أنواعيًّا بِحَسَب تحديدات ماهيته. ومع ذلك، إذا كان الشعر الحديث مزيجًا **أنواعيًّا**، فذلك يعني أنه يظلّ خاضعًا رغم كلّ شيء للتحديدات الأنواعية، إلى حدّ أن يكون بإمكان العصر القديم أن يزوّده بباراديغمه: «لم تعيَّن حدود الأنواع الأدبية [في العصر القديم] بشكلٍ مصطنَع بواسطة تمييزاتٍ اعتباطية وأخلاط، بل أنتجتها

(266) المرجع السابق، ص 154 (الترجمة الفرنسية، مرجع مذكور سابقًا، ص 88).

(267) *KA*, XVI, 134 (V, 587).

وحدّدتها الطبيعة المكوِّنة بنفسها. [...] يحتوي [الشعر الإغريقي] في الحقيقة العناصرَ الصافية والأوليّة التي يجب من خلالها أوّلًا تحلِيل المنتجات الممتزجة للشِّعر الحديث، لكي نتمكّن من فكّ خيوطها المتشابكة[268].» يُقدِّم العصر القديم لنا إذًا العناصر الصافية التي لا تزال تُحدِّد الشعر الحديث، ولكن بشكلٍ عشوائيّ. يصبح الرفض، في حقبة **مجمع الأدباء** أكثر راديكالية، فلا يكتفي شليغل بتأكيده أنّ القصائد الحديثة مزيجٌ أنواعيّ بل يدافع، بالعكس، عن كونها لا تنتمي جذريًّا إلى أيّ نوع. هناك نوع رومانسيّ واحد هو الشعر الكونيّ نفسه الذي ما يفتأ يتغيّر إلى ما لا نهاية. أو يمكن القول بشكلٍ مماثل إنّ الأنواع الرومانسية موجودة بِقَدْر وجود نصوصٍ رومانسية، أي إنّ ذلك لامتناهٍ. وكلّ كتابٍ رومانسيّ هو نوعه الخاص. من هذا المنظور، تبطل بالطبع الوظيفة البارادیغميّة للنسق الأنواعيّ القديم، وابتداءً من **مقتطفات الليسيه** (1797) (*Lycée*) نقرأ ما يلي: «القدماء ليسوا يهود الشعر أو مسيحيّيه أو إنكليزيّيه. ليسوا شعبًا من الفنّانين اختاره الله. لا يملكون الإيمان بالجمال الذي لا خلاص من غيره، فهم لا يحتكرون الشعر[269].» يعتقد هـ. أيشنر (H. Eichner) أنّ هذا المقتطَف يُشكِّل «رفضًا علنيًّا لكتابات شباب [شليغل][270]»،

---

(268) *KA*, I, 308.

(269) *KA*, II, 158 (*Lyceum-Fragment* 91).

(الترجمة الفرنسية، مرجع مذكور سابقًا، ص 92).

(270) مقدّمة لـ:

KA, IV, p. XIII.

ولكنّني لا أوافقه تمامًا، لأنّ شليغل، حتّى في زمن **الليسيه ومجمع الأدباء**، لا يعيد النظر في ثنائية القديم والحديث. ولكن ما يتغيّر في المقابل، هو تقديره العام للأدب الحديث وتصوُّره للنموذج القديم في التطوّر المستقبليّ للعصر الحديث. على العموم، وبرغم الكثير من التردّد، ما برحت كتابات شبابه تنتمي جزئيًّا إلى إطار جمالية الجميل، أي جمالياتٍ قَبْلية تسمح بحَثّ المحدثين على اتّخاذ الجمال القديم كنموذج[271]. ولكن، في حقبة **مجمع الأدباء**، تخلّى شليغل عن كلّ فكرة تخصّ استقلالية مجالات الجميل والصحيح (juste) والحقيقي (vrai)، ليعتمد نظريّته في الشعر الكونيّ التي تـمّ تصوّرها على أنها معرفة أنطولوجية أساسية. ذلـك ما يضع ثنائية القديم والحديث رأسًا على عَقِب، ويجعل، كما رأينا، حلّها التاريخي- اللاهوتيّ ممكنًا. ولكنّ شليغل يعطي في الوقت نفسه الأفضلية للشِّعر الحديث، فلا يكمن التأليف بعد ذلك في العودة بالعصر الحديث إلى مثالٍ (قديم) للجميل، بل، بالعكس تمامًا، في دمج الجميل (القديم) بالشعر الرومانسيّ كتأليفٍ مطلَق. وذلك، في مجال الأنواع، مأتى فكرة «التحويل الرومانسيّ» (romantisation) للأنواع القديمة، أي محو خاصّيّتها وسماتها.

وهكذا، فإنّ المقابلة بين القديم والحديث، التي كان عليها، في زمن الدراسات المكرَّسة للأدب القديم، أن تؤسّس للوظيفة

(271) إلى حدٍّ ما فَحَسْبُ، فابتداءً من الـ *Studium-Aufsatz*، كان شليغل قد حدّد الشعر الحديث كشعر يخضع لأغراض يعطيها الذهن، أي لبعدٍ عرفاني. وكان قد سمّى هذا الفن darsetellende Kunst، «فنّ تمثيليّ»، وقابله بفن الجميل (أنظر *KA*, I, 242-243).

البارادیغمية لنسق الأنواع القديم بالنسبة إلى نظرية الأدب وتاريخه، تنتهي بحكم تطوّرها إلى مقابلة كَيْنونيّة، من خلال اعتراض ذلك الهدف الأوّل، فتجعل بذلك من المستحيل دمج نظرية الأنواع في تاريخ الأدب.

قد يكون شليغل لاحظ، وإن بشكلٍ غامض، الطريق المسدود الذي انتهجه. وقد يُفسِّر ذلك سعيه المؤقَّت إلى استبدال التمييز بين شعريةٍ محض وشعرية مطبَّقة، بنموذج النسق المؤرَّخ أو التاريخ المدرَج في نسق. يقول في مقتطَف نُشر بعد وفاته: «الأنواع الشعرية التي تملك صحّةً مطلقة هي وحدها التي يمكن استنتاجها في مجال الشعرية المحض. ولا يمكن استنتاج الملحمة إلّا في مجال الشعرية المطبَّقة، وهـذه هي أيضًا حال كلّ الأشكال التي تصلح للشِّعر الكلاسيكي أو الشعر التدريجي فحسب[272].» نجد مقتطفًا آخَر أشدّ راديكالية: «في الشعرية المحض قد لا يتبقّى أيّ نوع؛ فالشعرية هي في الوقت نفسه محضٌ ومطبَّقة، أمبيريقيّة وعقلانية[273].» ولكن سلوك هذه الطريق كان سيؤدّي إلى التخلّي عن المشروع الأساسيّ لتاريخ الأدب، الذي اعتُبر بالضبط تجاوزًا للانفصال بين العقلانيّ والأمبيريقيّ، أي بين النظريّ والتاريخيّ. وليس من المستغرَب إذًا أن يتخلّى شليغل عن تمييزه بين الشعرية المحض والشعرية المطبَّقة.

وفي نهاية المطاف، فشل شليغل في بلورة نظريّته في الأنواع بطريقة متماسكة، بينما كانت مثل تلك النظرية مدعوّة إلى أن تكون

---

(272) *KA*, XVI, 85 (V, 5).

(273) المرجع نفسه، ص 84 (V, 24).

القطعة الأساسية من تاريخ الأدب. فهو لم ينجح إذًا البتة في إعطاء جوابٍ كافٍ عن السؤال الذي وَضَعَه لنفسه في مقتطَف من **مجمع الأدباء**، وهو السؤال **المركزيّ** لتاريخ الأدب (بوصفه نظرية ماهوية): «هل يجب بكلّ بساطة تقسيم الشعر ؟ أم تراه يجب أن يبقى واحدًا لا يتجزّأ، أم عليه أن يمرّ بالتناوب من التجزئة إلى الوحدة ثانية؟»[274] سوف يتوجب انتظار هيغل للعثور على جواب حقيقيّ عن هذا السؤال.

---

(274) *KA*, II, 252 (*Athenäum-Fragment* 434).
(الترجمة الفرنسية، مرجع مذكور سابقًا، ص 174).

الفصل الثالث

نسق الفن

عندما نقرأ في **الجماليات**(275) النقد اللاذع لرومانسيّي يينا، (وللأخوَين شليغل تخصيصًا)، قد يذهب بنا الظنّ إلى أنّ تصوّرات هيغل الجمالية تتناقض تمامًا مع النظريّة التي طوّرها مفكّرو يينا. ولكنها، كما هي الحال غالبًا، هجماتٌ تدلّ على قرابة قويّة وليس فقط على تناقض مبرم. هناك قرابة قويّة في ما يخص وظيفة الكشف الأنطولوجيّ التي يتّسم بها الفن، ولكن أيضًا في ما يخص مشروع التحديد التقويميّ للفن: وهناك تناقض لا مفرّ منه في ما يخص التراتب بين الفن والفلسفة. لقد رأينا مفكّري يينا يضعون الفن في

---

(275) G. W. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (*ES*), in *Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Main, 1970, t. 13-15.

(يُشار إليه في ما يأتي بالرمز *ES* مشفوعًا بالجزء والصفحة). النص الذي أستخدمه مبنيّ على الطبعة الثانية (1842) المراجَعة والمنقَّحَة بالمقارنة مع الطبعة الأولى (1835) التي تتبع الترجمة الفرنسية لـ س. جانكيليفيتش (S. Jankélévitch). عندما أستخدم هذه الترجمة، أذكر الشواهد بحسب الطبعة ذات المجلّدات الأربعة:

Hegel, *Esthétique,* coll. Champs, Flammarion, 1979.

حينئذ أشير بين قوسَين وبعد إحالات النصّ الألماني، إلى رقمَي المجلّد والصفحة في ترجمة جانكيليفيتش.

مستوى الفلسفة نفسه، بل ويعتبرونه متفوّقًا عليها؛ أمّا هيغل، وعلى عكس ذلك، فيعتبر الوظيفة التأملية للعقلانيّة الفلسفية أكثر قدرةً من وظيفة الفن.

وإذ يفصل هيغل من جديد وبوضوح بين الفن والفلسفة، فإنه يتجنّب صعوبة إبستيمولوجية كانت في خلفية النظريّة الرومانسية، حتّى وإن لم تُفسَّرْ إلاّ قليلًا. تأخذ هذه الصعوبة شكلَين، يعودان إلى وجهتَي نظر قصْديّة (intentionnel) واتّساعيّة (extentionnel). من وجهة النظر القصديّة، السؤال هو: إذا ما كان الفنّ يساوي الخطابَ الفلسفيّ بل يتفوّق عليه في قدرته التأملية، فكيف يمكن للخطاب الفلسفيّ أن يتشكّل كخطاب عن الفن؟ أو أيضًا: إذا كان الفنّ الأداة التأملية الأساسية، فكيف يمكن أن توجد نظرية عن الفن؟ إنّ المشكلة تظهر أيضًا عندما نعيّن السمة المطلقة للفن بشكل اتّساعيّ، أي عندما نرى فيه الكلّية المحقَّقَة لكلّ الخطابات الأساسية (الدين والفلسفة والسياسة والإيطيقا)، بل لكلّ النشاطات البشريّة. فكيف يمكن للخطاب الفلسفي أن يتّخذ الفن موضوعًا له، بينما هو أحد عناصره؟

كان شيلنغ قد لقيَ هذه الصعوبة قبل هيغل. كان لا يزال، في مرحلةٍ أولى زمنَ المثالية الترنسندنتالية، يتصوّر الفنّ على طريقة الرومانسيين، أي كمتفوّق على الفلسفة. وهو يعتقد مثل مفكّري يينا، أنّ الفلسفة، على عكس الفن، لا تستطيع الوصول إلى الهوية المطلَقة: «العمل الفنّي وحده يعكس ما لا يمكن أن ينعكس على نحو آخر، أي الهوية المطلقة، وهي المجزّأة بعدُ في الأنا. وسحرُ

الفنّ وحده يعكس في أعماله ما تُجزِّئُهُ الفلسفة منذ الفعل الأوّلي للوعي، الذي لا يتوصّل إليه أيّ حدسٍ آخر[276].» من هنا الأطروحة الشهيرة في **نسق المثالية المتعالية** (*Système de l'idéalisme transcendantal*) التي تعتبر «الفن هو الأورغانون الوحيد الفريد والبرهان الوحيد الفريد للفلسفة[277]»، والأطروحة صدًى بعيدٌ لملاحظات هُوْلدِرْلين وشيلنغ وهيغل في كتاب **أقدم برنامج نسقيّ للمثالية الألمانية** (*Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*) (1794)، حيث نقرأ: «[...] أنا مقتنع بأنّ الفعل الأعلى للعقل، الذي يجمع بواسطته كلّ الأفكار، هو فعلٌ جماليّ، وأنّ **الحقيقة والخير لا يجتمعان إلّا في الجمال** [...][278].»
ولكن، إذا كان الفنّ أورغانونَ الفلسفة، فمن الصعب أن يصبح موضوعًا لها، بل هو بالأحرى جزءٌ منها[279]. ولا يعلن شيلنغ عن استنتاج تأمليّ للفن، بل يُعبِّر عن الأمل بعودة الفلسفة إلى محيط الشعر الأوّل[280].

---

(276) F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, in *Schriften 1799-1801*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975, p. 625.

(277) المرجع نفسه، ص 627.

(278) تُرجِم ضمن لاكو-لابارت ونانسي (Lacoue-Labarthe et Nancy)، مرجع مذكور سابقًا، ص 54.

(279) انظر في هذا:
Dieter Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, Neske Verlag, Pfullingen, 1966, t. 1, pp. 9-19.

(280) مرجع مذكور سابقًا، ص 629.

عندما ضبط شليغل فلسفته الخاصّة بالهويّة (ابتداءً من سنة 1801)، أي عندما أعطى للخطاب الفلسفيّ القدرة على التوصّل إلى الـواحد الكلّيّ، استطاع عندها أن يضع **أيضًا** فلسفة للفنّ. وعلينا أن نضيف أنّ الوضع، في كتاب **فلسفة الفنّ** (*La philosophie de l'art*)، لم يكن دائمًا شديد الوضوح. من المؤكّد أنّ شيلنغ يبدأ من الفكرة القائلة بأنّ الفلسفة ليست هي ما يحتاج للفن بل العكس: «الفلسفة وحدها تستطيع أن تفتح من جديد، ولأجل التفكير، ينابيع الفن الأولى التي قد جفّت[281].» كذلك، فإنّ نوعية الفلسفة تهمّ أكثر من خصوصية موضوعها: «العلم يجب أن يكون فلسفيًّا. هذه هي النقطة الأساسية: فأن يكون علمنا فلسفة فنّ ليس سوى وجهٍ جائزٍ للمفهوم[282].» ولكن هذا الجواز نسبيّ بالكامل، لأنّ «ما يمكنه أن يستقبل اللامتناهي في فرادته هو وحده يمكنه أن يكون موضوع بناءٍ وبالتالي موضوع الفلسفة»: «على الفن إذًا، لكي يستطيع أن يكون موضوعًا للفلسفة، أن يمثّل أو على الأقلّ أن يستطيع تمثيل اللامتناهي من خلال فرادته الخاصّة[283].» والفن، كالطبيعة ومثل التاريخ، إنما هو تَجسُّد للمطلق. بالتالي، إن لم يكن الفن أورغانون الفلسفة، عليه أن يكون مثيلها: «[...] كرامة الفنّ

---

(281) F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*,
إعادة طبع لنشرة 1859،
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p. 5.

(282) المرجع نفسه، ص 9.

(283) المرجع نفسه، ص 13.

تساوي كرامة الفلسفة. وفي حين تُقدِّم الفلسفة المطلق في النموذج **الأصليّ**، فإنّ الفن يقدّمه في **النموذج المُكرَّر** (Gegenbild)[284].»
وإذا ما كانت الفلسفة تُقدِّم النموذج الأصليّ للمطلق، فذلك لأنّها تقدّمه في المثالية؛ وإذا ما كان الفن يُقدِّم النموذج المُكرِّر للمطلق، فلأنه يقدّمه في الواقع الموضوعيّ. ولكنّ المثالية والواقع كليهما من قدرات (Potenzen) المطلق، وهما بذلك متشاكلان (isomorphes). لذلك على الفن أن يمرّ موضوعيًّا بالأشكال نفسها التي تمرّ بها الفلسفة في مجال المثالية. ليس نسق الفنون إلّا تحقّقٌ خاصّ للأنطولوجيا الأساسية، والفنّ هو «التقديم الواقعيّ لأشكال الأشياء كما هي في نفسها، وهو بالتالي يُقدِّم أشكال النماذج الأصلية (urbilder)[285].» نرى كيف أنّ الفارق بين الفلسفة والفن بسيط. فهل يكفي لكي يجعل من الفنّ موضوعًا للفلسفة؟ «بما أنّ المثالية هي دائمًا انعكاسٌ أعلى للواقع، فإنّ الانعكاس المثالي الموجود لدى الفيلسوف أعلى من الانعكاس الواقعي الموجود عند الفنّان[286]»، ولكن طالما أنّ «الفلسفة تقابل الفن، فهي دائمًا مثالية فحسْب[287].» إنها تبقى إذًا ناقصة (لكونها مثالية فحسْب nur ideal)، وبذلك «يلتقي النشاطان في أعلى قمّة[288]»، دون أن يُختزل أحدهما في

(284) المرجع نفسه.
(285) المرجع نفسه، ص 31.
(286) المرجع نفسه، ص 387.
(287) المرجع نفسه.
(288) المرجع نفسه.

الآخَر. بمعنى آخر، يمكن للفلسفة لا شك أن تقيم الفن موضوعًا، ولكنّها تبقى غير قادرة على تغييب موضوعيّته ولا أن تحلّ مكانه[289].

لن يقبل هيغل بهذه الفكرة القائلة بنقص في الفلسفة، وإن كان طفيفًا، وبالتالي باستحالة حَصْر الفن بكلّ بساطة في الفلسفة. يقيم هيغل فصلًا أوضح بين الفن والفلسفة. عندما يقترح الفصل الصارم من جديد بين النشاطَين، لا يعني ذلك أنّه يعود إلى وضع ما قبل الرومانسية. فقبل الرومانسية كان الفصل يعود إلى عدم وجود الفن كمفهوم فلسفي، وكان المجالان منفصلَين لأنّ الفلسفة لم يكن لديها ما تقوله عن الممارسات الفنّية، أو بالأحرى لم يكن لديها شيء تقوله عنها يختلف عما تقوله عن أيّ نشاطٍ بشريّ آخَر. ولكنّ هيغل يُبقي على نواة الثورة الرومانسية، أي على إحلال الفنّ كمعرفة أنطولوجية، وبالتالي تحديد الممارسات الفنّية كممارساتٍ ذات وظيفةٍ تأملية؛ فإذا كان بإمكان الفنّ أن يكون (من جديد) موضوعًا للفلسفة، فهو يبقى موضوعًا فرديًا، بمعنى أنّه، كما هي الحال عند شيلنغ، يرتبط بالفلسفة بشكلٍ أوثق من الموضوعات الأخرى.

يعود الحلّ الهيغليّ للصعوبة الإبستيمولوجية الكامنة في النظرية الرومانسية إلى اعتبار الفن تَمَثُّلًا تأمليًا، ولكن مع اعتباره أدنى

---

(289) لأجل تقديم منزلة الفن في فلسفة شيلنغ، انظر: Dieter Jähnig، مرجع مذكور سابقًا، وبخاصة الجزء 2 (*Die Wahrheitsfunktion der Kunst*).

لتقديم عام لفلسفة شيلنغ، انظر:

Jean-François Marquet, *Liberté et existence. Étude sur la formation de la philosophie de Schelling*, Gallimard, 1973.

من الفلسفة، وذلك بطريقةٍ أكثر اتّساقًا ممّا يقوله شيلنغ. لو أمكننا تفسير مذهب هيغل من وجهة نظرٍ سانكرونية، لقلنا إنّه يتصوّر العلاقة بين النظرية الفلسفية والفن بحسب نظرية أنماطٍ منطقية، فتكون الفلسفة من نمط يتفوّق على نمط الفن، وتستطيع بالتالي أن تتخذه موضوعًا، دون أن يكفّ عن التموقع أساسيًا في الدائرة نفسها. فالعلاقة غير متماثلة. فبما أنّ الفلسفة هي النمط المنطقي الأعلى، لا يمكن للفنّ من ناحيته، بعكس ما اعتقده الرومانسيون، أن يقول أيّ شيءٍ عنها. نجد هذا التمييز المنطقيّ، بمقتضى الفرضية التاريخانية، في المجال الدياكرونيّ أيضًا: إذا كان الفن أدنى من الفلسفة، فهو إذًا يأتي قبلها ويُشكّل ماضيها. وبسبب هذه الأطروحة التاريخية، كان الفصل بين الميدانَين أقوى بكثير ممّا هو عند شيلنغ.

لا يمنع ذلك من أن يبقى الحلّ الهيغليّ إشكاليًا، بما أنّ التراتب مستمرّ في داخل حدود المجال نفسه، وهو مجال الروح المطلقة، أي اللحظة القصوى لتطوّر الكينونة الذاتيّ أو الله. بما أنّ الفنّ يدخل في مجال الروح المطلقة، فإنه يتميّز مثلًا عن الدائرة السياسية ـ القانونية، التي تُشكّل بدورها لحظةً من لحظات طريق التحقّق الذاتيّ للروح، ولكنّها لحظة تنتمي إلى ميدانٍ أدنى هو ميدان الروح الموضوعية. بمعنى آخَر، تبقى العلاقات التي يقيمها هيغل بين الفن والفلسفة (كما بين الدين والفلسفة) مميّزة وغامضة. لهذا السبب، يجد نفسه مضطرًّا إلى أن يضيف، إلى التمييز بين التمثُّل الفنّي والمعرفة الفلسفية الخاصة به، تراتبًا للأجهزة التأملية، فليست الفلسفة

ميتاخطاب الفنّ، بل هي أيضًا وفي الوقت نفسه نوعٌ من الحقيقة أكثر أساسيةً من الفن. بمعنى آخَر، هذا التميز المنطقيّ بين الخطاب والميتاخطاب (أو بين التمثُّل الفنّي والمعرفة الفلسفية الذي يتّخذ هذا التمثُّل موضوعًا له) يعود من جديد في تراتب تطوّري للممارسات التمثُّلية والخطابية. لا ينجح هيغل إذًا في تبديد الصراع فعليًّا بين النشاطَين التأمليّين.

لا يمكن حَصْر كتاب **الجماليات** في الدَّوْر الذي يلعبه في تقليد نظرية الفن التأمّليّة. فهو أيضًا وبالأخص أحد أهم نصوص التقليد الجماليّ الغربيّ. وإن لم يكن هيغل ناقدًا فنّيًّا، فهو على الأقل ناقد أدبيّ ذو ذكاء وحساسية غالبًا ما كانا رائعَين. من جهة أخرى، عندما نُزيل من كتاب **الجماليات** كلّ الأوجه التي تربطه بتقليد نظرية الفن التأمّليّة، فإننا لا ننتهي من مشروعها النظريّ. إنّ أصالة هيغل العميقة تكمن في كونه أوّل منظّر للفن يحاول جدّيًّا التوفيق بين تأويل تاريخيّ وتحليلٍ سيميائيّ للفنون. إنّه مشروع مزدوج، مثلته بحسب التعاقب، نظريّة أشكال الفنون الثلاثة (الفنّ الرمزيّ والفنّ الكلاسيكيّ والفن الرومانسيّ) ونسق الفنون الخمسة السيميائيّ (الهندسة والنحت والرسم والموسيقى والشعر). وأيّ من هاتَين الفكرتَين، إن تناولناها وحدها، ليست بجديدة. فالتَّحليل السيميائيّ يرجع إلى أرسطو، والتفسير التاريخي مشروعٌ رومانسيّ بامتياز (كما يشهد بذلك تاريخ الأدب لفريدريش شليغل). غير أنّ محاولة التوحيد بينهما لم يبادر إليها الرومانسيّون بجدّية. ولئن كنّا نجد بعض عناصر ذلك عند سولغر (Solger) وشيلنغ، فإنّ حلولهما لا تبلغ عظمة البناء

الهيغليّ[290]. لا يسعنا إلّا أن ننظر بإعجاب إلى قوّة الدمج المدهشة لنظريته، وقدرته على المزج بين الظواهر الأكثر تنوّعًا والمحافظة، بالرغم من كلّ شيء، على اتساق رؤيته الشمولية للعالم.

الفنّ

مثل الرومانسيّين، يُعرِّف هيغل الفنّ، بما هو عملية تأملية مضادة للمعرفة الركيكة التي تُميّز الفهم، وبما هو، في الوقت نفسه كينونة ـ في ـ العالم وَجديّة، مضادة للكينونة الأمبيريقية ـ في العالم. أو يمكن القول، بحسب مصطلحاته الخاصّة، إنّ الروح، في الفن، تترك دائرة الروح المتناهية كما تتجسّد في حياة الإنسان الفردية والاجتماعية لتصل إلى مرحلة تَطوُّرها الأقصى، وهي مرحلة الروح المطلقة، أي مرحلة التوفيق بين المعرفة والواقع، والذات والموضوع، والروحيّ والحسّي، إلخ... لا يمكن تَصوُّر هذا التقابل بين الفنّ والذهن إلّا

(290) نعرف مثلًا أنّ البعد التاريخي عند شيلنغ ثانوي، وذلك في فترة الفلسفة الترنسندنتالية كما في فترة فلسفة الهوية. والتقابلات الزمنيّة في كتاب *Philosophie der Kunst* ليست أكثر من شكليّة (مرجع مذكور سابقًا، ص 16)، ولا تصل بالتالي إلى المنزلة نفسها التي للتمييزات بين الفنون المختلفة. وهو لن يُدخل مجدّدًا البعد التاريخي كصنفٍ فلسفي-لاهوتي أساسي قبل سنة 1809 (أي ابتداءً من: *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*)، ولكنّه ما عاد يهتم بعد ذلك بالفن البتة. وليس ذلك مستغربًا، بما أنّه لا يعتبر التاريخ التحقّق الذاتي للعقل، مثل هيغل، ولكن انحطاطه أيضًا من خلال الشر. أمّا سولغر، فهو يؤكّد أنّ «الفكرة تتجسّد دائمًا في شكل تاريخي» (*Vorlesungen über Ästhetik* [1819], Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, p. 120)، ولكنّ استنتاجه النسقيّ للفن لا يحيل إلّا قليلًا إلى البعد التاريخيّ.

لأنّ الفن في ذاته محدَّد ـ ويتّفق ذلك أيضًا مع الرومانسية ـ كشكلٍ من أشكال المعرفة، (eine Gestalt des Wissens)[291]. يقوم هذا التقابل على فكرة القربى الحميمة بين الفنّ والعقل، وبالتالي بين الفنّ والفلسفة أيضًا. يهدف هذا التوازي بين العقل والفن، ومقابلتهما المشتركة للذهن، إلى إرساء سمة الفنّ بوصفه ذاتيّ المرجع. وفعلًا، فإنّ الذهن خادم دائمًا، لأنّه يأخذ الواقع كموضوعية خارجية تقابله ويرضخ لها. فهو يجد تحديده إذًا خارج ذاته. والعقل، بعكس ذلك، ذاتي المرجع، لأنّه لا يعتبر الواقع ما يقابل المعرفة من الخارج، بل يعرف نفسه، بالعكس، كمطابقٍ لها. وفي علم الذهن، تظهر الغيرية كبرّانية، بينما لا يعتبرها العقل إلّا لحظة مخصوصة من المعرفة، تلك التي يعطي فيها لنفسه واقعًا موضوعيًا. يملك العقل في نفسه إذًا موضوعه الخاص وغائيته الخاصة. نجد المرجعية الذاتية نفسها في الفن؛ فالعمل الفنّي **الحقيقي** لا يخدم دلالة متعالية (كما هي حال العمل غير الكامل في الفن الرمزي) أو هدفًا خارجًا عنه (كما

---

(291) انظر:

Enzyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriss, (1830), Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1969, §556; trad. fr. *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé* (*Enz.*), trad. Maurice de Gandillac, Gallimard, 1970.

انظر أيضًا تعليقات روديغر بابنر:

Rüdiger Bubner, «Hegel's Aesthetics: Yesterday and Today», in: *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, Harverster Press, Sussex, 1980.

بالأخص الصفحة 31: «بالنسبة لهيغل، لا يمكن لشيءٍ أن يصبح موضوع الجماليات [...] إلّا إذا أمكنت ترجمته إلى فكرة فلسفية حقيقية.»

هي حال المُنتَج الحِرَفي)، سواء كان نفَعيًّا أو تزيينيًّا، بل يجد غائيته في كينونته - هنا الخاصّة، وهي وحدة الظاهر الحسّي الخارجيّ والروحانية الباطنة، أي وحدة التجلّي والدلالة. لا يرمز العمل الفنيّ إلى الحقيقة، بل تتجسّد فيه الحقيقة[292].

هناك مع ذلك فرق بين الفن والعقل، أو على الأقلّ بين الفن والفكر المحض، أي التأمل الفلسفي. ففي مجال الفكر، تتحدّد الروح المطلقة كوحدة المثال (المعرفة) والواقع (الكينونة) **في الفكر**، بينما في الفن تتحقق هذه الوحدة نفسها **في الواقع الحسّي**، سواء تعلّق الأمر بالمادّية الثلاثية الأبعاد للفنون التشكيلية، أو الظهور الثنائيّ الأبعاد للرسم، أو الصوت الموسيقيّ الزائل، أو التمثُّل التخيّليّ في الشعر. سنرى لاحقًا أنّ لهذا الاختلاف تداعياتٍ كبيرةً، لأنّه سيؤسّس تفوّق الفلسفة على الفنّ.

لكي يؤسّس هيغل التقابل بين الفن كواقع وجديّ والكينونة - في- العالم الأمبيريقية، فإنه ينتقد أوّلًا الفكرة الرائجة القائلة بأنّ الأعمال الفنّية ليست سوى أوهام (Schein) تقابل الواقع المادّي للعالم. في الحقيقة، يقول هيغل معارضًا، يجب قلب هذه الفكرة رأسًا على عقب، لكي نجد التعريف الحقيقيّ للفنّ. يستثمر هيغل هنا

(292) من البديهي أنّ هيغل يستخدم فكرة «الرمز» بمعنى يختلف عن الذي أعطته إيّاه الرومانسية أو غوته. بالنسبة لغوته مثلًا، الرمز هو بالضبط تجسّد الروحي في الحسّي وتكاملهما الوثيق، بينما يعني الرمز الهيغلي وجود برانية بين الدال الحسّي ومدلوله الروحي، أي هو يتّفق مع ما يسمّيه التقليد الرومانسي بالمجاز. التعارض بين هيغل وأسلافه يخصّ إذًا المصطلحات فقط.

غموض مصطلح Schein(en)، الذي يعني في الوقت نفسه التجلّي (الظاهرة) والوهم. ويدافع عن الأطروحة الثنائية التالية: أ) العالم الحسّي هو وهم (Schein)، لأنّه يقدّم نفسه كواقعٍ يكتفي بنفسه، أي إنّه لا يرى أنّه مؤسَّس على الروح. ب) الفنّ بعكس ذلك، طالما أنّه يحوّل العالم الحسّي إلى **ظاهر** (Schein) ينتجه التخيّل الفنّي ويحوّله في الوقت نفسه إلى **تجلٍّ** (Scheinen) للروح، فيكشف عن كينونته الحقيقية، أي عن حقيقته. عندما يمثّل النحت الكلاسيكي جسد الإنسان كجسدٍ مثالي، أي كتجلٍّ للنفس الإلهية متحرّرة من أيّ نقص عائد إلى المصادفة البيولوجية، يكشف في الوقت نفسه ما هو في الحقيقة، أي تشييئ للروح. والجسد البيولوجيّ، بعكس ذلك، يخضع لصروف الحياة والزمن، ولا ينجح في ذلك إلّا نادرًا وبشكلٍ ناقص جدًّا. وبعيدًا عن أن يكون وهمًا، فإنّ تمثال الإله الإغريقيّ يجعل قاعدته الحسّية شفّافة ومتألّقة بروحانيتها الخاصة الباطنة، وهو بذلك يحقّق تجاوز (Aufhebung) الواقع الحسّي، محوّلًا إيّاه إلى تجلٍّ مفاجئ للروح. بمعنى آخَر، يلغي التمثُّل الفنّي ملكوتَ الوهم الذي هو الواقع الحسّي المتجسّد (أي المنقطع عن أساسه المثاليّ) فيحوّله إلى تجلٍّ للحقيقة، وليس هذا التجلّي إلّا وحدة الماهية وتجلّيها **في الظاهرة**، وهي وحدة غير معروفة بشكلٍ صحيح في الفورية (immédiateté) الحسّية لهذا الواقع نفسه: «لا توجَد الماهية [...] خلف الظاهرة أو في ما بعدها، ولكن بما أنّ الماهية هي ما يوجد، فإن الوجود هو الظاهرة (Erscheinung)[293].»

---

(293) *Enz*, §131.

العمل الفنّي هو تَجسُّد المثال في شكلٍ حسّي وهو إذًا حقيقة الواقع الحسّي. وتعود قدرة العالم الفنّي على تحويل عالم الواقع الحسّي إلى ركيزة شفّافة للفكرة، إلى كون الفن يبدعه الفنّان، وهو إذًا، منذ ولادته، التخريج الواعي للروح وبالتحديد للتخيّل (Phantasie)[294]. ينتمي التخيّل، مثل الفكر المحض، إلى مجال العقل، وبالتالي إلى مجال الروح التي تُنتِج نفسَها لكونها واعية لتماهيها مع الأشكال التي تُخرِج نفسها فيها. ولكنّ التخيّل يعطي، بعكس العقل، شكلًا حسّيًا[295] لمحتواه الروحي، لأنّه لا يمكنه أن يعيه ويستوعبه إلّا بهذا الشكل الحسّي.

يولد الفن إذًا، كوحدة للحسّي والروحي، من حركة ثنائية. فمن ناحية أولى، يتحوّل الواقع الحسّي الذي يبقى في العمل الفنّي ظاهرًا فقط (ليس كمادّية وجاذبية) - إلى نوع من الحساسيّة الشكلية، أي إنّه يُرَوْحَن. ولكنّ العكسَ صحيحٌ أيضًا، فالروحانية تصبح حسّية، بما أنّها تمرّ بالتخيّل. فالفن هو إذًا التحام الواقع الحسّي بأساسه الروحي، فيخلّص نوعًا ما الظواهر، العالم المتناهي، إذ يُرسيها في المطلق: «الفن يحرّر المحتوى الحقيقي للظواهر من الوهم الذي يظهرها كعالمٍ سَيِّئ وزائل، فيعطيها واقعًا أعلى تولّده الروح.»

---

(294) الدور الحاسم الذي يلعبه الوعي الفنّي في هذا الرفع للواقع الحسّي الذي يحقّقه **الجميل**، يفسّر لمَ لا يكون بإمكان الجميل الطبيعي أن يؤدي إلا دورًا صغيرًا عند هيغل. فالأشياء الجميلة في الطبيعة ليست منتجات واعية للروحانية، وهي بالتالي مجرّد تجسّداتٍ جدّ ناقصة **للروح**. لهذا السبب «قيمة أيّ منتج روحيّ هي أعظم من أي نتاجٍ طبيعي» (*ES*, I, 49).

(295) *ES*, I, 62.

نظريّة الفنّ عند هيغل، كما هي حال النظرية الرومانسية، هي جماليات المحتوى: وما يضمن وحدة الفن هو كونية محتواه المشتَرَك بين جميع الفنون، فتمايزاتها تعود فقط إلى التنوّع السيميائيّ للركائز التي يتجسّد فيها. بما أنّ الفن ذو طابع تأمليّ ويشترك بالتالي في ميدان الروح المطلقة، فإنّ هذا المحتوى هو نفسه محتوى الفلسفة والدين؛ وتمايز هذه النشاطات الروحية الثلاثة يتحقّق بدوره من خلال التمييز بين أشكالها السيميائية.

ما هو إذًا المحتوى الذي يتشارك فيه الفن مع الدين والفلسفة؟ الجواب العامّ معروف، ولكنّه يتعيّن أكثر بِحَسَب مستوى التحليل الذي نقوم به. فعلى مستوى التحليل الأكثر تجريدًا، يحتوي الفن على المثال، أي على المفهوم، بما هو كلّ الواقع بأسره، أي المطلق، وحقيقة الكينونة. وعلى مستوى تحليلي أقلّ تجريدًا، يقول هيغل إنّ على الفن أن يوصل إلى الوعي ويعلن (zum Bewußtsein bringen und aussprechen) «الإلهي (das Göttliche)، المصالح العليا للإنسان، وحقائق الروح الأكثر أساسية[296].» والمرجع اللاهوتي ليس استعاريًّا البتة؛ فبالنسبة إلى هيغل، لا يطابق الفن حقًّا ماهيته إلّا عندما يُظهِر مضامين لاهوتية. ولكنّه يضيف مباشرةً أنّه بما أنّ التمثُّل الفنّي يتفرّد دائمًا ويتنوّع (لأنّه يُمثِّل المطلق في شكلٍ حسّي أي بالضرورة مخصوص) فلا يمكنه أن يمثّل الإلهي في كونيته **المطلقة**، ولا يصل إليها إلّا تحديداتُ الفكر ولا يمكن تَمَثُّلها في شكلٍ حسّي[297].

(296) *ES*, I, 20-21.

(297) الإلهيّ في كونيّته هو bildlos، من دون صورة (انظر: *ES*, I, 230).

من هنا تحريم العبرانيين لأي تمَثُّل حسّي لله. ولا يمكن للفن أن يمثّل الكونية إلّا عندما يختصّ ويتفرّد في أشكالٍ حسّية. وبالتالي لا يمكنه أن يمثّل الإلهي إلّا إذا جزّأ نفسه وتحقّق في أشكالٍ فرديّة، يملك كلّ منها تحديده الخاص. هذه الأشكال الجزئية هي الآلهة الوثنية، وبالأخص آلهة الإغريق، لأنّ الدين الإغريقي، وحده بين كلّ الأديان القديمة، نجح في تنويع كونية الإلهيّ ليعطي مجموعة من الأشكال الفرديّة تُشكِّل دائرة كاملة تتجلّى فيها هذه الكونية بشكلٍ عضويّ. أمّا الدين المسيحيّ، وإن هو لا يعارض مباشرةً التمثُّل الفنّي، فهو لا يجد فيه مع ذلك، على عكس الدين الإغريقيّ، شكله النموذجيّ.

ولكن، لو اقتصر محتوى الفن على تمَثُّل الآلهة، لانحصر مجاله في الفن الديني بالمعنى الحصري للكلمة. ليس هذا، بالطبع، ما أراد هيغل قوله. بشكلٍ أعمّ، يمكن لأي واقعٍ بشري جوهري أن يصبح محتوى الفن، بما أنّه ما إن يعمل واقع الإنسان لمصلحة الروح حتّى ينتمي إلى الإلهي ويُعبِّر عنه (كما يُظهر في الوقت نفسه سمته المحايثة). كذلك، لا يقتصر الفن على تمَثُّل العالم الإغريقي الميثولوجيّ، وإن كان هذا العالم هو عالم الفنّ بامتياز.

نظرًا إلى الوظيفة الباراديغمية التي يعطيها هيغل للعالم اللاهوتي الإغريقي، قد يبدو التحديد الديني للفن متناقضًا، إذ يبلغ النشاط الفنّي ذروته عندما يعبّر عن لاهوتٍ ما زال غير ملائم، أي لاهوت وحدة آلهة الأولمب (Olympe)، وبعكس ذلك يبدو غير ملائم للتعبير عن اللاهوت المحقَّق الذي تُشكِّله المسيحية. من المؤكّد، أنّ الدين المسيحي، بوصفه دين المسيح والعائلة المقدّسة والقدّيسين

والشهداء، بما أنه يتشعّب هو أيضًا ويتعدّد الإلهي فيه، فإنه ينسجم مع التمثُّل الفنّي. بالإضافة إلى ذلك، يمكن طبعًا للفن الرومانسي أن يُمثِّل الواقع البشري المحض، ما إن يعبّر هذا الواقع عن حقائق جوهريّة للروح. ولكن، بما أنّ المسيحية هي دين الجوّانية، يبقى هذا التشعّب الخارجي ثانويًّا دومًا، خاصّةً أنّ علاقته بالجوانية الروحية تبقى جوازًا محضًا. لذلك يذكّرنا هيغل بأنّ الفن المسيحيّ لا يمثّل المسيح في جسدٍ مثالي، كما يفعل الإغريق بآلهتهم؛ فلم يعد جسده التعبير المناسب للجوانية بل مجرّد رفاتٍ (ويمكن لذلك إظهاره في آلامه أو عرضه كجثّة). لا يعني ذلك أنّه يجب المماهاة بين اللاهوت المسيحي والكونية المجرّدة التي تسم الإله العبريّ، فهيغل يعطي بالعكس أهمية فلسفية وتاريخية مركزية لتجسّد الإله المسيحيّ، أي لحلوله في واقع حسّي مُعيَّن. وبالفعل، فبينما كانت أديان الشرق أدنى محلًّا من ديانة الفن التي لليونانيين، تحلّ المسيحية محلًّا أرقى منها، لأنّها تقود التجسّد الحسّي لله نحو حلّه الجدلي، أي نحو حقيقته، ونحو تجاوزه الذاتي في آلام المسيح وموته وقيامته.

كلّ ذلك يُفسّر لماذا ابتعد الفن الرومانسيّ عن نقطة التوازن التام التي شكّلها الفن الكلاسيكيّ (والنحت الكلاسيكيّ بالأخص). فهو يتميّز بهيمنة العنصر الروحيّ على العنصر الحسّي. لهذا السبب، ينتقل اهتمامه من النحت ـ وهو فنّ التوازن بين الجوّانية والبرّانية ـ إلى الفنون التي تسود فيها الجوانية، أي الرسم والموسيقى (أمّا الشعر، فهو وإن اعتُبر فنًّا رومانسيًّا في أحد العناوين الوسطى من كتاب **الجماليات**ـ وهي على الأغلب عناوين ليست لهيغل فإنّ وضعه في

الحقيقة أشدّ تعقيدًا). وأضيف، أنّه بما أنّ الجوانية الروحية تنفصل عن قشرتها الحسّية، يمكن للأخيرة، بصورة متناقضة، أن تتحرّر وأن تتطوَّر فنيًّا لذاتها. يرى هيغل مثلًا عن ذلك في الرسم الهولندي الذي تطوّر نحو براعة خالصة في الألوان وفي الواضح ـ الغامض.

إنّ محتوى الفن لاهوتيّ من غير أن يقتصر الفنّ على المواضيع الدينية، فكلّ ما يُعبِّر عن حاجةٍ جوهريّة، أي كلّ ما يُفهم كتحديدٍ للفكر المطلَق، يملك بُعْدًا لاهوتيًا ويمكنه لذلك أن يصبح موضوعًا للفن. لا يقتصر تحديد محتواه إذًا (كما نقرأ عنه في الفصل المعنوَن «تحديد المثال» («Die Bestimmtheit des Ideals»)[298]) على تعداد المواضيع الدينية، بل يأخذ أيضًا بالاعتبار المواضيع المستعارة من الواقع الإنسانيّ، ما دامت تظهر كوجود للإلهي داخل العالم[299].

يُميِّز هيغل، في تعيينه التدريجيّ للمحتوى، ثلاثة مستويات:

أ) وضع العالم العامّ (der allgemeine Weltzustand)، الذي يتجسّد في رؤية للعالم (Weltanschauung). وبِحَسَب التحديد العامّ للفن (كوحدة للكونية والجزئية في تحقّق حسّي) لا تشجّع كلّ الرؤى للعالم التمثيلَ الفنّي بشكلٍ مماثل. إنّ أنسب وضع عالمي هو الذي تتطابق فيه التحديدات الكونية والفردانيّة البشريّة في فرادتها والاستقلال الذاتي، أي حيث الفرادة هي التجسّد المباشر للكونية. فالوحدة يجب أن تكون مباشرة، ولا تُنقل بالفكر المجرَّد، كما هي

(298) *ES*, I, 229-315.

(299) «Weltliches Dasein», *ES*, I, 230.

الحال في حياة الذهن، بل وأيضًا في حياة الفلسفة. تتجسّد هذه الوحدة المباشرة في الفرد والحياة الاجتماعية. إنها، على مستوى الفرد، ما يحدّد الطبع والنفس. والإنسان الذي يحقّق ذاته من خلال طبعه ونفسه لا يتموقع **أمام العالم** (كما يفعل الإنسان الذي يستوعب العالم من خلال ذهنه) بل يعيش **في العالم**. أمّا الحياة الاجتماعية، فيجب ألّا يضبطها نظام قانوني، وبتعبير آخر، الإيطيقا والقضاء، إلخ...، يجب ألا تكون قد اتخذت شكلَ الحاجة الخارجية الموضوعية، في صورة الدّولة والقانون العامّ؛ بل يجب على العكس أن تتطابق النفس مع قيمها، فتستخرجها من ذخيرتها الخاصّة. هذا هو «زمن البطولة»، عالم الملاحم الهوميرية، وبِقَدْر أدنى عالم السير الملحمية في العصور الوسطى. يجد الفرد في زمن البطولة مصدر أعماله في طبعه الخاص، وفي نفسه ومشاعره (pathos) الخاصة. ولكن هذه الفردية لا تُناقِض كفرادة كونيةَ دولةً ما ومُجتمَعًا مَدَنيًا ما، كما هي حال الذاتية الشكلية في الزمن العاديّ (الذي هو زمننا). تتطابق هذه الذاتية دومًا، على العكس، مع كونية عشيرة أو قبيلةٍ أو عائلة. وإذا ما تطابق الفرد البطل مع ما يفعله بصفة مطلقة فإنه يتطابق في الوقت نفسه مطلقًا مع قيَم جماعته وروح شعبه (Volksgeist). أمّا الفرد في الأزمنة المهذّبة، بما أنه منقسم إلى فردٍ خاص وفردٍ عامّ، فإنه يُميِّز بين حالاته المزاجية وأفعاله الخارجية، وهو يرقى إلى منزلة الشخصية القانونية المجرَّدة في حِلّ من الروابط التقليدية. فالفرد الحديث إذًا لا يناسب التمثيل الفنّي (قد يمكنه في أقصى حال أن يتجسّد كبطل رواية، ونحن نعرف كم سخر هيغل من أبطال الروايات).

إنّ أطروحة الطبيعة الإثنية لكلّ فنّ مركزية في كتاب **الجماليات**، إذ يتحقّق الفن دائمًا في روح جماعة (Volksgeist) ما، على نحو تعني فيه كتابة تاريخ الفن كتابة تاريخ الفنون القوميّة. هذه هي الحال مبدئيًا على الأقلّ. أمّا في الوقائع، وبالأخصّ عندما ينتقل هيغل إلى الفن الرومانسيّ، حيث نجده في الغالب غير وفيٍّ (لحسن الحظ) لهذه الفرضية. وعلى كلّ حال إنّ الأطروحة القائلة بأنّ وَضْع العالم الذي يناسب الفن هو الذي تحقّقه أزمنة البطولة، أي الأزمنة التي يرى فيها الأفراد (وبالأخص العظماء منهم) أنفسهم في روح شعبهم، تشرعن هذا التصوّر الإثنيّ: فإذا كان على الفن أن يُمثِّل الكونية الروحية في تجسُّدها في الحقائق الحسّية الجزئية، وإذا لم يكن هذا التجسُّد ممكنًا إلّا عندما تتوافق حياة العظماء مع روح شعبهم، وأخيرًا إذا لم يكن من الممكن لهذا التوافق أن يتحقّق إلّا في الأزمنة البطولية، حيث الشعوب هي نفسها أفراد بشكلٍ قوي ويعارض بعضها بَعْضًا كأفراد جماعية، فمن البديهي عندها أن يرتبط الفن دائمًا برؤية للعالم مميزة إثنيًا، وأن يزدهر عندما تتجسّد حياة الشعوب في خصوصياتٍ إثنية بارزة.

ب) «خصوصية الوضع» التي تتفرّد على خلفية رؤية العالم، وهي تنتُج عن تفريد الإلهيّ في إراداتٍ مستقلّة ذاتيًا ومخصوصة، وهي تُدخل الاختلاف وإمكانية التصادم. يميّز هيغل بين احتمالاتٍ ثلاثة:

- غياب الوضع (Situationslosigkeit)، أي تمثيل الفردانية الجوهرية في جمودٍ هادئ، ويتحقّق ذلك مثلًا في الهيئات الجليلة التي نجدها في النحت المصريّ.

- الوضع غير الصراعيّ، المسمّى أيضًا بالـ«نشاط اللامبالي.» نجده بالأخصّ في النحت الإغريقيّ، الذي يفضّل تمثيل الأنشطة غير الصراعية، كما نرى في **هرمس المستريح** (*Hermès au repos*) لليسيبوس (Lysippe) و**رامي القرص** (*Discobole*) لمايرون (Myron)، إلخ...

- الوضع الصراعيّ، أي الصراع بين إرادتَين فرديَّتَين يمثّل كلٌّ منهما وجهًا جوهريًّا من أوجه الإلهي. يُشكّل هذا الوضع موضوع الفن المسرحّي بامتياز[300]، وبشكلٍ عامّ موضوع الفن المحكيّ، القادر وحده على إيصال التصادم إلى حلّه (لا تستطيع الفنون التشكيلية أن تمثّل إلّا لحظة واحدة من لحظات الصراع، وليس الصراع بأكمله كسيرورة فصل ومصالحة).

ج) الفعل كفرادة تنتُج عن الوضع الصراعيّ لاحتوائه على اختلافاتٍ جوهرية تؤدّي إلى اصطدام الإرادات. فالفعل هو التحقيق المكتمل لمثال الجمال ونقطة الفن العقدية: «الفعل هو الكشف الأكثر وضوحًا للفرد [...] والعمل، بفعل أصله الروحي، لا يجد وضوحه وتحديده الأخير إلّا في التعبير الروحي، أي في الكلام[301].» ما هي دوافع العمل؟ إنها، كما يقول لنا هيغل، «العلاقات الأزلية بين الدين والأخلاق، أي العائلة والوطن والدولة والكنيسة والمجد والصداقة والشرط الاجتماعيّ والكرامة، وهي في الفن الرومانسيّ الشرف والحب، وما إلى ذلك[302].» إنّ تحديد الفن الأشدّ تماسكًا،

(300) *ES*, I, 267, 285.

(301) *ES*, I, 285.

(302) المرجع نفسه.

أي التحديد العائد إلى دوافع العمل الصراعيّ، يبيّن لنا إذًا في الوقت نفسه المنافع الجوهرية والرهانات والمحتويات التي يتفرّد فيها الإلهي في وجوده داخل العالم.

إنّ أوّل ما يلفت النظر في هذا التحديد لمحتوى الفن هو أنّه يرجع في الحقيقة دائمًا إلى فنون معيّنة تتغيّر بحسب مستوى التحليل. فالتعريف العامّ للفن مثلًا، وهو يقابل التجسّد الحسّي للمثال الذي يحقّقه الفن، بوجوده كفكرٍ في الفلسفة، يشير دون شك إلى نموذج النحت. ويُعتبر النحت، بالإضافة إلى ذلك، الفن بامتياز، لأنّه يحقّق، بالأخصّ من خلال تمثُّل آلِهة الأولمب، المبدأ الأساسيّ للفن، أي تجسّد الروحانية في صورة حسّية، جسمانية. وفي المقابل، عندما يستنتج هيغل التحديدات المخصوصة لمحتوى الفن ليصل إلى الفعل كلحظةٍ أساسية، فمن الواضح أنّه يستعين ببراديغم آخَر؛ فما عاد الأمر يتعلق بالنحت بل بالأدب، وبالتحديد الشعر المسرحيّ، بما أنّه يقول بأنّ على دوافع الفعل أن تتجسّد في شعورٍ فردي يشكّل «المركز الأساسي والمجال الحقيقيّ للفن[303].» وتتعقّد المسألة أكثر لأنّ هيغل عندما يحدّد وضع العالم الأنسب للفن ـ وهو تحديد أساسيّ مطلقًا، لأنّ كلّ القيم التاريخية اللاحقة ستتّجه نحوه ـ ويؤكّد أنّ هذه الحقبة إنما هي العصر البطوليّ، ترجع طريقة تحديده لهذا العصر بوضوح إلى براديغم الملاحم الهوميرية. والحال أننا لا نرى بوضوح لماذا يجب على هذا العصر البطوليّ، أي العصر الإغريقيّ القديم، أن يكون أيضًا العصر الذي

(303) المرجع نفسه، I, 301.

يناسب أكثر من غيره الفنون الأخرى، مثل النحت والشعر الغنائيّ، ذِكرًا لا حصرًا.

يمكن بالطبع الرد على ذلك بالقول بما أنّ المحتوى الأساسيّ للفن الإغريقي الكلاسيكيّ هو الأساطير والخرافات المتجذّرة في العصر القديم، فإنّ وضع العالم ذاك هو الذي يعطي المحتوى. بالإضافة إلى ذلك، يقول هيغل نفسه إنّ الفن ليس معاصرًا لازدهار عصر البطولة ولا ينمو إلّا عندما يبدأ بالانغماس في الماضي. غير أنه، وإن قبلنا ذلك في نظرنا، فإنّ التحديدات المختلفة التي يعطيها هيغل لجوهر الفن ما فتئت ترجع دائمًا إلى فنون معيّنة وليس إلى ميزات مشترَكة بين كلّ الفنون. فَبِحَسب مستوى التحليل، تخضع ميزات الفن الأساسية إلى تحوّلات، منها التمثُّل الحسّي في مقابل الجوّانية الروحية (في النحت) والعصر البطوليّ في مقابل العصر العاديّ (في الملحمة) والعينيّة الفاعلة في مقابل التحديد المجرَّد (في الشعر المسرحيّ أو التمثيلي). سيبني هيغل، في سعيه إلى تبرير هذه التحديدات المختلفة، تراتبًا للفنون. ولكن سنرى لاحقًا أنّ لهذا التراتب مشكلاته أيضًا.

الواقعة الثانية التي تظهر بوضوح شديد من هذا التحديد العام للفن هي أنّ جماليات هيغل تأويليّة (une herméneutique). ولا يمكن تَجنُّب ذلك، بما أنّ الفن معرّف بكونه نشاطًا تأمليًا يرتبط بشكلٍ وثيق بالدين والفلسفة. فبما أنّ اللحظات الثلاث تختلف في أشكالها ولكن عليها مع ذلك أن تكون متماهية، لا يمكن لذلك أن يحصل إلّا في محتواها. إنّ ما يصحّ للتمييز بين الفن من جهة والدين والفلسفة من جهة أخرى، يصحّ أيضا للتمييزات داخل الفن. فالفنون

المختلفة هي تعيينات للمحتوى الأساسيّ نفسه، تفرضها موادُّ حسّية مخصوصة تقيّدُ، بدرجاتٍ مختلفة، دائرة المطلق القابل للتمَثُّل في فنّ معيَّن. وعلى النحو ذاته، فإنّ أشكال الفن المختلفة (أي الفن الرمزيّ والكلاسيكيّ والرومانسيّ) هي تعيينات مختلفة لهذا المحتوى نفسه، تفرضها رؤًى للعالم وعصور تاريخية معيَّنة. بمعنى آخَر، يمكن قراءة كتاب **الجماليات** كله كدراسة للتعيينات التأويلية التي يخضع لها محتوًى لاهوتي- فلسفيّ واحد، يتمّ تغييره إمّا بحسب رؤى العالم (وبالتالي بحسب التاريخ) أو وَفْقَ المَواد المستعمَلة لتحقيقه (مَوادّ الفنون المختلفة) مع العِلم أنّه يخضع أيضًا إلى تَغيُّر أساسي لكونه يُعرَض فنيًّا ولا يتجسّد دينيًّا أو يقال فلسفيًّا.

الفن والفلسفة والدين

رأينا كيف أنّ الفن، مع كونه يعَرّفُ تعريفًا يوافق النظرية الرومانسية، أي بما هو معرفة تأملية ونمط من الكينونة الوَجدية، فإنه، في الوقت نفسه، يكفّ عند هيغل عن أن يكون المنتهَى الذي تبلغه معرفة الكينونة: ففي دائرة أسمى من دائرة الفن يتموضع الفكر الفلسفيّ، «الواقع الحقيقيّ الأكبر» (wahrhaftigste Realität). يبرّر هيغل هذا الحطّ (النسبيّ) من قيمة الفن قائلًا إنّه يمثّل المطلق في تحقّق حسّي ومن خلاله، أي لكونه يملك ظاهرًا خارجيًّا، بينما المطلق في الفكر يفكّر بنفسه في نفسه ولنفسه في حرّيته اللامتناهية. بالطبع كان الفن عند الرومانسيين أيضًا تعبيرًا غير مباشر ورمزيًّا للمطلَق، وإنما كان ذلك بسبب استحالة **أي** تمَثُّل مباشَر. أمّا عند هيغل بالمقابل فإنّ التمثُّل المباشر ممكن ويتحقّق على صورة النسق الفلسفيّ. من

ناحية أولى، يحتفظ هيغل إذًا بالتعريف الرومانسيّ للفن كظهور غير مباشر للمطلَق، وهو بهذا المعنى، يقابله، بالوجود المباشر ومعرفة الذهن: «[...] يتميّز الظاهر الفنّي، مقارنة بظاهر الوجود الحسّي المباشَر أو ظاهر التأريخ، بإشارته (hindeuten) من خلال نفسه إلى العنصر الروحيّ الذي عليه أن يؤمّن تمثُّله[304] [...].» ولكن، من ناحية أخرى، لم يعد هذا الظهور غير المباشر للمطلَق بوصفه (geheimes Inneres)، أي كجوانية سرّية، قدرًا راسخًا في علاقتنا مع الكينونة. يتعلق الأمر بكلّ بساطة بحدّ للقدرة التأملية للفن مقارنةً بالفلسفة، وهو حدٌّ يرتبط وثيقًا بكونه محكومًا بالتمثُّل الحسّي وبكون الفلسفة وحدها، لغة العقل، تستطيع أن تتقدّم نحو العرض المفهوميّ للكونية العينيّة في عنصرها الخاصّ، أي اللوغوس (logos). بالإضافة إلى ذلك، تجد القراءة التأويلية للفنّ في ذلك تبريرًا جديدًا لها، ذلك أنّه «يمكن أن نتصوّر التمثُّلات كاستعارات أفكارٍ ومفاهيم[305].»

لم يَدْعُ هيغل قَطُّ إلى مثل هذه التصوّرات الحادّة في ما يتعلق بصلات الفن والفلسفة. وفي كتابات شبابه، وضع نفسه على سكّة دين الرومانسيين الجماليّ. وكان في كتاب **روح المسيحية ومصيرها** (*L'esprit du christianisme et son destin*)، قد دوّن: «الحقيقة جمال[306].» في هذا النصّ نفسه، يتساءل عن العلاقة بين الفنّ

(304) *ES*, I, 23.

(305) *Enz.*, *Introduction*, §3.

(306) *L'esprit du christianisme et son destin*, trad. fr. J. Martin, Vrin, 1967, p. 16.

والدين، ويؤكّد أنّ الدين الإغريقيّ وحده يحقّق ماهية الدين الأصيلة، **لأنّه وحده دين الجمال**[307]. ليس الفنّ بالتالي على علاقة بالفلسفة فَحَسْبُ، بل بالدين أيضًا، ولكي نفهم منزلته المخصوصة، علينا أن نضعه في هذا المثلّث.

من الممتع دراسة تَطوُّر تَصوُّرات هيغل الخاصّة بالعلاقة بين الفنّ والدين. فهي تسمح بالنظر عن كثَب إلى مدى اعتماد تقليله النسبيّ من قيمة الفنّ على رَبْطه له بشكلٍ غير مكتمل بالدِّيْن. وبينما كان هيغل في نصوص شبابه يهاجم المسيحية لمصلحة آلهة الأولمب نراه ابتداءً من **فينومينولوجيا الروح** (*Phénoménologie de l'esprit*) (1807) يطيح بهذه الهرمية رأسًا على عقب، فيبقى الفن شكلًا من أشكال الدين، ولكن هذا الشكل نفسه كفّ عن أن يكون الدين المكتمِل. وفعليًّا، ينتظم الدين بحسب أشكالٍ ثلاثة متسلسلة، فيها يعرض المحتوى نفسه ذاتَه (الروح التي تعرف نفسها) ولكن بحسب جهاتٍ تلائم نوعًا ما تحديداته الماهوية[308]:

---

(307) فـي ما يخصّ النصوص التي كتبها هيغل في شبابه، أنظر جاك تامينيو،

Jacques Taminiaux, «La pensée esthétique du jeune Hegel», *Revue philosophique du Louvain*, 56, 1958, pp. 222-250; Robert Legros, *Le jeune Hegel et la naissance de la pensée romantique*, Ousia, Bruxelles, 1980.

(308) *Phänomenologie des Geistes*, éd. Hoffmeister, Meiner Verlag, Hamburg, 1952, p. 473-520.

راجع أيضًا:

J. Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Aubier, 1946, p. 521.

أ) دين الطبيعة، حيث تُمثِّل الروح نفسها لنفسها، ليس كذاتٍ، بل في صورة الجوهر. هذا دين الأقوام الهمجية والاستبداد الشرقيّ. بدءًا، تؤلّه الروح الأشياء الطبيعية (كالنور في بلاد فارس، والنبات والحيوانات في الهند) ثم تحاول بعد ذلك أن تتخطّى هذا النزوع الطبيعي، ولكن بطريقةٍ غريزية وبالتالي ناقصة. إنها المرحلة التي بلغها الدين المصريّ. لا يوجد فيه فنٌّ بعد، بل حِرَف دينية فَحَسْبُ، أي «عمل غريزيّ يشبه عمل النحل الذي يصنع نخاريب خليّته[309].» يفكّر هيغل بالأخص في الأهرام، فهي تعطي صورةً عن عدم ملاءمة الواقع الحسّي (الهندسيّ المحض) للمحتوى الروحيّ الذي يفترض أنه يُعبِّر عنه (روح الفقيد). نجد هذا البخس لقيمة الفن المصريّ ثانية في الجماليات، حيث تُعتبَر الأهرام التعبير الباراديغميّ عن الفن الرمزيّ، أي الفن الذي لا يتلاءم مع ماهيته.

ب) دين الفن، أي لحظة «الذاتية الجميلة»، حيث الحسّي تعبيرٌ يناسب الروحيّ. تطابق هذه المرحلة الوعي الذاتيّ للروح كإنسانية متناهية. يُميِّز هيغل ثلاث لحظاتٍ داخل دين الفن:

- العمل الفنّي المُجرَّد الذي يحتفي بالآلهة على شكل الحقّ الموضوعي - في الفنون التشكيلية - والجوّانية المحض - في الغنائية الإنشادية. يُعتبر الفن التشكيليّ في هذا النص شكلًا للفن ما فتئ ناقصًا (إذ تنقصه العينية الروحية) بينما يحتلّ النحت في **الجماليات** المركز الأساسيّ.

(309) المرجع نفسه، ص 485.

- العمل الفنّي الحيّ، أي الأعياد الطقَسية والألعاب والأسرار، إلخ، كلّها أشكال من الفنّ تحتفل بالحِلْف بين الآلهة والبشر.

- العمل الفنّي الروحي: هو الحقيقة المكتملة للفن في صورة الأدب، وبالتحديد في صورة الملحمة والتراجيديا والكوميديا. والكوميديا تقود إلى الانحلال الذاتيّ لدين الفن، فبما أنّ موضوعها هو نفي الجوهرية (substantialité) الإلهية في اليقين الفرِح للفرد بنفسه، فإنها تلغي بذلك الرؤية الفنّية للعالم. وترتبط هذه الرؤيا فعلًا بالضرورة بتأكيد الجوهرية الإلهية، الشرط الضروريّ لكي تتمكّن من تحقيق مُهِمَّتها، وهي تُجسِّد الكونيّ (العالم الإلهيّ) في الجزئيّ (العالم البشريّ).

ج) الدين الظاهر أو الموحَى، أي الدين المسيحيّ، الذي يكفّ الفن فيه عن أن يكون واقعًا أساسيًا. يصوغ هيغل هنا أطروحته الشهيرة القائلة بنهاية الفن، كما نجدها لاحقًا في كتاب **الجماليات**: «التماثيل هي الآن جثثٌ قد غادرتها نفوسها الحيّة: وقد أضحت الأناشيد كلماتٍ انسحب منها الإيمان. مائدة الآلهة ستخلو من الآن من القوت الروحيّ والشراب، ولن يجد الوعي بعد ألعابِه وأعيادِه التجربةَ السعيدة لاتحاده بماهيته الخاصة [...]. فعندما يمنحنا القَدَر أعماله، لا يعطينا عالمها، لا ربيع الحياة الثقافية الذي شهدَ تفتّحها، ولا الصيف الذي شهد نضوجها، بل فقط ذكرى واقعها المحجوبة. وعندما نقدّرها [...] فإنّ الأمر يتعلق بنشاط يظلّ خارجيًا تمامًا [...] فلا يصل إلى جوانية الواقع الثقافيّ الذي أنتج الأعمال ونفخ روحه فيها. إنه يقيم بنيةً معقّدة مستخدمًا عناصر مات وجودها الخارجيّ

ولغتها وتاريخها، إلـخ... فنحن لا نعيش فيها، بل نمثّلها فقط في أنفسنا[310].»

الفن في **فينومينولوجيا الروح**، هو إذًا اللحظة المُتوسِّطة في تَطوُّر الدين، أي لحظة الدين الإغريقي. وإذا ما كانت الجماليات الهيغلية كلاسيكيّة فذلك إنما يعود إلى أسبابٍ لاهوتية أيضًا: لا يمكن للشكل المكتمل للفنّ إلا أن يكون الفن الإغريقيّ، لأنّ الفن هو الشكل الإغريقيّ للدين. ذلك ما يُفسِّر أيضًا لماذا تعتمد منزلة الفن جزئيًا على المنزلة المعطاة للدين الإغريقي. فما دام الفنّ هو شكل الدين بامتياز، فإنه يملك منزلة باراديغمية. وما إن يصبح الشكلُ المكتمل للدينِ الدينَ المسيحيَّ، حتّى تصبح للفنّ منزلة أضعف. من الصعب في الواقع أن نعرف من له الدور الأساسي: هل هي النزعة الكلاسيكية أم المنظور اللاهوتيّ؟

تزداد المشكلة تعقيدًا بحكم أنّ الدين نفسه تتغيّر منزلته عندما ننتقل من نصوص شباب هيغل إلى **الفينومينولوجيا**. فبينما كان الدين في نصوص فرانكفورت مثلًا النشاط (kat'exochen) وكان موضعه بالتالي أعلى من الفلسفة، («فعلى الفلسفة بالتحديد أن تتوقّف عندما يبدأ الدين[311]»)، يحتلّ اللوغوس الفلسفي المكانة الأولـى في **الفينومينولوجيا**، فالفكر المطلَق يأخذ مكان الدين

---

(310) *Phänomenologie*, p. 523.

(311) «Fragment de système de 1800», in: G. W. F. Hegel, *Werke*, I, pp. 422-423.

(مرجع مذكور سابقًا).

ليتجاوزه. وبما أنّ الفن لحظة من لحظات الدين، فإنه يخسر بدوره من قيمته. بمعنى آخَر، تعتمد المكانة المعطاة للفن في الوقت نفسه على المكانة المعطاة للدين الإغريقي في الدين كدين، وعلى المكانة المعطاة للدين بالمقارنة مع الفلسفة. يختلف التشديد على العاملَين بحسب الأعمال. ففي كتاب **الجماليات** مثلًا، لا ينسى هيغل بالطبع كلّيًا الأطروحة القائلة بتجاوز الدين المسيحيّ للدين الإغريقيّ، ولكنّه يُشدِّد أكثر على مسألة العلاقات بين الفنّ والفلسفة. بذلك، كما سنرى، يمكن للفنّ أن يملك استقلالية، نسبية على الأقل، بإزاء الدين، بما أنّ عبارة «دين الفن» لن تعود مستعملة.

نجد تخطيطًا أوّليًا لهذا الموقف في مُلخَّص **الموسوعة** (*Encyclopédie*)[312]، حيث لا يعود الفن لحظةً من لحظات الدين الفعليّ، بل يصبح لحظةً من اللحظات المستقلّة ذاتيًا للروح المطلقة، إلى جانب الدين الفعليّ والفلسفة. هو أوّل لحظةٍ للروح المطلقة، حيث تقدّم نفسها كحدسٍ عينيّ، أي كمثال. والمثال هو تَجسُّدُ الفكرة - أي تَجسُّد الإلهي - في شكلٍ حسّي فرديّ، بطريقةٍ لا يعود فيها هذا الشكل سوى علامة الجوّانية الإلهية وتجلّيها. إنّ الاستقلالية الذاتية النسبية التي يصل إليها الفن بهذه الطريقة تكشف عن نفسها في

(312) هناك ثلاث طبعات لمختَصَر الموسوعة، نشرها هيغل نفسه (1817، 1827، 1830)، مع تعديلاتٍ مهمّة بين طبعةٍ وأخرى، ولكنّها لا تخصّ مسألة الصلات بين الفنّ والدين والفلسفة. والطبعة الأكثر رواجًا هي الثالثة، ولكن هناك نسخة مصوّرة عن طبعة 1817 في العدد الخاص بذكرى أعمال (*Jubiläumsausgabe*) هيغل، من قبَل غلوكنر (1927 ff) (Glockner). وأنا أرجع دائمًا لطبعة 1830.

مُلخَّص الفِقر المكرَّسة للروح المطلَقة. وينقسم هذا المُلخَّص إلى ثلاثة أجزاء: الفن والدين والفلسفة، وليس، كما قد نتوقّع في ضوء كتاب **الفينومينولوجيا**، جزأين اثنين، أي الدين والفلسفة. اللحظة الثانية للروح المطلَقة هي الآن لحظة الدين الموحَى (المسيحيّ). إنها «مستقبَل» (Zukunft) دين وَحْدَة الوجود (religion panthéiste) وهي بذلك مستقبل الفنّ. المسيحية هي التجلّي الذاتي للإلهي كجوانية تحقّق نفسَها من خلال التمثُّل الروحيّ وجماعة المؤمنين. أخيرًا، تحقّق اللحظة الثالثة، أي لحظة الفلسفة، وَحْدة الفن والدين، بما أنّ اللوغوس الفلسفي حدسٌ روحيّ يعرف نفسَه.

ومع ذلك، فإن هذه الاستقلالية الذاتية للفن ليست إلا نسبية. وإذ يقبل هيغل بإعطاء الفن مقولة مخصوصة تختلف عن مقولة الدين، فإنه لا يفتأ يربط شكله المعترَف به بدين وَحْدة الوجود اليونانيّ: «في ما يتعلّق بالعلاقة الوثيقة بين الفن والأديان، يجب أن نكون دقيقين فنقول إنّه لا يمكن للفنّ **الجميل** أن ينتمي إلّا إلى الأديان التي مبدؤها **الروحية العينية** التي أضحت حرَّةً في ذاتها ولكنّها لم تصبح مطلقَة[313].» من ناحية أخرى، يؤكّد أن **كلّ** دائرة الروح هو نوعًا ما دائرة الدين[314]، فالدين الفعليّ والفن والفلسفة ليست سوى

---

(313) *Enz.*, § 562.

(314) انظر: *Enz.*, § 554: «الروح المطلقة هي بالقدْر نفسه هويّة أزلية في نفسها وهوية عادت وتعود إلى نفسها [...] **يجب اعتبار الدين، أي طريقة إشارتنا إلى هذا المجال الأعلى في كلّيته**، كمنبثق عن الذات وموجود فيه، وكمنبثق موضوعيًا عن الروح المطلقة، الروح التي بوصفها هذا، تكون في المشاركة» (التشديد من عندنا).

الأشكال المختلفة التي يتّخذها هذا المحتوى اللاهوتي المطلَق. وبالرغم من التحويل الواضح للنبرة، ليس هناك من تناقض بين كتاب **الفينومينولوجيا** و**الموسوعة**. فالفنّ يبقى دومًا مرتبطًا بالدين بشكلٍ وثيق، بما أنّ كلّ دائرة الروح المطلقة هو في الحقيقة دائرة الدين. والفنّ في الوقت نفسه مدعوّ إلى أن يتجاوزه الدين **المسيحيّ** والفلسفة في آنٍ. غير أنه في حين كان الفنّ في **الفينومينولوجيا** مستوعَبًا ضمن الدين كلحظةٍ من لحظاته، فإنه في **الموسوعة** (وفي كتاب **الجماليات** كما سنرى) سيكون دين وَحْـدَة الوجود، كدينٍ مخصوص، هو الذي يجد نفسه مستوعَبًا من قبَل الفن.

في كتاب **الجماليات**، يعرض الفصل الذي يحمل عنوان «فكرة الجميل الفنّي أو المثال» (*L'idée du beau artistique ou l'Idéal*) إشكاليةَ العلاقات بين الفن والدين والفلسفة. ويعرَّف الفنّ فيه بأنّه آنية للمطلَق، وبأنّه متحقَّق بشكل الحَدس الحسّي. وهو يقابل الدين، اللحظة الثانية للروح المطلَقة، التي هي الوعي الداخلي و**شعور** المطلَق. أخيرًا يتميَّز الفن أيضًا عن الفلسفَة، وهي اللحظة الأخيرة التي يفكّر فيها المطلَق في ذاته بذاته. هنا أيضًا، عندما يحلّ الدين مكان الفن، فهو الدين **المسيحي**. أمّا الفلسفة فتحقّق التأليف الأخير، أي التأليف بين الفنّ والدين كدين. فهي في الوقت نفسه الفن، ولكن بعد زوال حدوده العائدة إلى العنصر الحسّي، وهي الدين، ولكن بعد زوال الحدود العائدة إلى المشاعر.

في الحقيقة، يبدو هيغل متردّدًا أمام ثُلاثيتَين، هما ثلاثية «الفنّ، والدين، والفلسفة» وثلاثية «دين الفنّ، والدين المسيحيّ، والفلسفة.»

ليس من الصدفة أن نجده يُشدِّد في كتاب **الفينومينولوجيا** على الثلاثية الثانية، بينما يضع معظم الثقل على الأولى في **الموسوعة** وأكثر أيضًا في كتاب **الجماليات**. في ما يخصّ كتاب **الجماليات**، يمكن تفسير اختياره للثلاثية الأولى بسهولة. فبما أنّ هيغل قرّر تكريس أحد حقول **فلسفة الواقع** (Realphilosophie) للفنّ، وجب عليه أن يعطيه بعض الاستقلال الذاتي بإزاء الدين. بالإضافة إلى ذلك، فإنه إذ يعرّفه كنشاطٍ تأمليّ، عليه أن يقابله مع الوجود المعتمد على الآراء (endoxique) ولكن أن يميّزه أيضًا من التأمل الفلسفيّ، وهو أمر لا يمكن تحقيقه إذا ما جرت مماهاة الفن، بكلّ بساطة، مع الدين الإغريقيّ، ففي هذه الحالة قد يكون القطب المقابل الملائم هو دائمًا الدين المسيحيّ بدلًا من الفلسفة.

تميل التمييزات المفهومية عند هيغل إلى أن تكون في الوقت نفسه لحظاتٍ تطوّريّة، بما أنّ «تسلسل نسق الفلسفة في التاريخ هو نفسه التسلسل في الاشتقاق المنطقيّ للتحديد المفهوميّ للفكرة»[315]. هذا المكوّن التطوّريّ ماثل بوضوح في مقابلة الفن للدين والفلسفة. فحين لا يعود الفنّ تمَثُّلًا ذاتيًا للكينونة بتمامها كله، يعتبر هيغل أنّه لا يستطيع أن يكون أكثر من لحظةٍ **انتقالية** في انكشاف المطلق لذاته، وهي لحظةٌ تتجاوزها الفلسفة. كذلك، عندما يقابله بالدين، فإنه يميل إلى تحويل هذه المقابلة إلى تَطوُّر تاريخيّ، معتبرًا الانتقال من الفن الإغريقيّ إلى الدين المسيحيّ انتقالًا في الوقت نفسه من الفن إلى الدين على طريق الروح المطلقة: يكفّ الفن في العصر المسيحيّ

(315) *Introduction à la philosophie de l'histoire*, p. 34.

عن أن يكون تجلّيًا مناسبًا، فيتجسّد المطلَق ابتداءً من ذلك الوقت في الفلسفة، وهي اللحظة الأخيرة للروح المطلَقة وبالتالي اللحظة الأخيرة للدين (بمعنى تماهي الدين مع المطلَق بما هو كذلك).

بناء على ذلك، فإنّ العلاقة التي تربط الفنّ بالدين وبالأخص بالفلسفة ليست سانكرونية. فهي تندرج في تَطوُّر تاريخيّ، فالأعمال الفنّيّة هي «الحلقة الأولى الوسيطة التي عليها أن تربط الخارج والحسّي والزائل بالفكر المحض، وأن توفّق بين الطبيعة والواقع المتناهي والحرّية اللامتناهية للفكر الجامع[316].» هذه اللحظة الأولى لا بدّ أن يحلّ محلّها الدينُ (المسيحيّ)، الذي يجد بدوره حقيقته في الفكر الفلسفيّ. ولمّا كان هيغل يعتبر أنّ التحقّق الذاتيّ المطلَق للفلسفة **حصل** في فلسفته الخاصّة، فقد استنتج من ذلك أنّ الفن شيءٌ من الماضي. لا تعني هذه الأطروحة بالطبع أنّه لن توجد فنونٌ بالمعنى الأمبيريقيّ للكلمة، بل أنّ الفن كمعرفة تأملية لم يعد لديه مُهِمَّة تاريخية، من وجهة نظر التحقّق الذاتي للروح المطلقة. ولم يعد بإمكانه إذًا أن يناسب ماهيته وغائيته المقوليّة الباطنة. (وفي الحقيقة ما عاد ذلك موجودًا منذ نهاية العصر القديم).

إنّ أطروحة نهاية الفن غامضة. وقد رأينا للتوّ أنّها ترتبط بخسارة الفن لمُهِمَّته التاريخية، بما أنّ شعلة المعرفة التأملية قد انتقلت إلى يد الفلسفة. بحسب هذه القراءة، قد نحزن لزوال رونق الفن إلى الأبد، ولكنّنا لا نخسر شيئًا، بما أنّ الفلسفة تأخذ محتواه نفسه وتضفي عليه، بالإضافة إلى ذلك، شكلها البارادیغمي. فالمطلق هو اللوغوس، ومن

(316) *ES*, I, 21 (trad. fr., I, 32-33).

الطبيعي إذًا أن يجد ذروة اكتماله في الخطاب المفهومي للعقل وليس في التشكيل الحسّي للفن[317]. بهذا المعنى، ليست الأطروحة أكثر من محاولة لإعطاء حلٍّ جذري لصراع الملكات التأملية. بيد أنّ هيغل يربط أيضا نهاية الفنّ بشكلٍ أعمّ بالطبيعة المبتَذَلة للحداثة. بمعنى آخَر، يبدو أنّها تنتج أيضًا عن هيمنة الذهن (وهو ليس مماهيًا للعقل الفلسفي) والتفكّر المُجرَّد في المجتمع المدني الحديث (bürgerlich). من هذا المنظور، تأخذ نهاية الفن لونًا آخر، فهي ليست مرتبطة بتجاوز العمل الفنّي بواسطة الخطاب الفلسفي، بل بأُحادية ثقافة الذهن وعدم تَمكّنها من الارتقاء إلى جوهريّة التأليف بين الفردي والكوني، وبين الفكر والحِسّ، وهو التأليف الذي يُحدِّد الفن.

لا تعني أطروحة نهاية الفن فقط أنّه قد فَقَدَ في الحقبة المعاصرة أيّ وظيفة تأملية خاصّة فَحَسْبُ، بل تعني أيضًا أنّنا قد فُصلنا عنه إلى غير رجعة، فلا يمكننا بعد ذلك أن نعيش في الفن، فعَلاقتنا به تبقى خارجية. هذه الفكرة، التي نجدها من جديد عند هيدغر، تفترض

(317) Israel Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, Hamilton Press, New Jersey, 1936.

يشير نوكس، بهذا الصدد، إلى الصلة المباشرة بين أطروحة نهاية الفن والوظيفة التأملية التي يعطيها إيّاها هيغل: «[...] الفن هو فقط التعبير الحسّي والأوّل عن الفكرة. هنا يكمن مجده، ولكن مأساتُه أيضًا. لو لم تكن أهدافه نفسها أهداف الفلسفة، أي المطلق والحَقيقة، ولو كان ينتمي إلى حقل أنطولوجي ومعرفيّ أدنى، لكان خلاصُه ممكنًا، بما أنه سيكون له وظيفة ثابتة. ولكن، بما أنّ وظيفته ميتافيزيقية، ولأنها تسعى إلى السماح للحواس بالوصول إلى الروح، فإنّ دوره التاريخي-الثقافي قد تحقّق» (ص 97 - 99).

فكرةً أخرى، تقول بأنّ كلّ ثقافةٍ تاريخية تُشكِّل كلًّا عضويًّا منغلقًا على نفسه (Lebenswelt) (كما سيقال لاحقًا)، لا يدركه إلّا من كانوا جزءًا منه. ولا يعني ذلك أنّه لم يعد بإمكاننا أن نحسّ بمتعة جمالية مباشرة من الفن[318]، ولكنّنا قد أصبحنا من الآن فصاعدًا غير قادرين على العيش في عالم العمل الفنّي في حقيقته الفعليّة وفي بعده التأمليّ الخاص (أو كما سيقول هيدغر لاحقًا، في العالم الذي ينفتح من خلاله): «في كلّ هذه العَلاقات، يبقى الفن بالنسبة إلينا، من حيث مصيره الأخير، شيئًا من الماضي. لهذا السبب، خسر بالنسبة إلينا كلّ ما كان فيه أصيلًا، حقيقيًّا وحيًّا، واقعه وضرورته الماضيين، فقد أُقصِي ووُضِع في تمَثُّلنا. إنّ ما يثيره فينا العملُ الفنّي اليوم هو في آن متعةٌ مباشرة وحكمٌ يطول المحتوى كما وسائلَ التعبير ومدى ملاءمة التعبير للمحتوى. لهذا السبب، بات علم الفن اليوم ضروريًّا أكثر مما كان في العصور التي كان فيها يوفّر إشباعًا تامًّا. يدعونا الفن إلى إخضاعه لتأمّل الفكر، ليس لكي نبدع أعمالًا جديدة، بل لكي نعرف علميًّا ما الفن[319].»

ولكن كما تشير نهاية المقطع المذكور فإن لاستحالة استمرار عيشنا في عالم الفنّ، جانبًا إيجابيًّا مقابلًا؛ لقد صار بإمكاننا أن نفهم ماذا كان الفنّ من قبل، وأن نُعبِّر عن ماهيته وحقيقته العميقتين. إنّ موت الفن يجعل المعرفة التأملية الخاصة به ممكنة، مثلما تجعل الجثّةُ الطبَّ الشرعيَّ ممكنًا.

---

(318) *ES*, I, 25: «*unmittelbarer Genuß.*»

(319) المرجع نفسه، (الترجمة الفرنسية، 1، 34 ـ ترجمة منقّحة).

إنّ وجود **الجماليات** نفسها، كمعرفة عن الفن بوصفه كليّة نسقية، ليس ممكنًا إلا لكون الفنّ شيئًا من الماضي. وبالفعل، فإنّ المعرفة الفلسفية، بعكس تاريخ الفنّ أو النقد، لا يمكن أن تكتفي بالمعرفة الجزئية والأمبيريقية للفن، فمُهِمَّتها هي «بيان ضرورة طبيعته الباطنة والبرهنة عليها[320].» غير أنّ ما قد اكتمل بِحَسَب ماهيته، هو وحده ما يمكن أن «يُعرَف وَفْقَ ضرورته المنطقية - الميتافيزيقية[321].» فأطروحة نهاية الفن مرتبطة إذًا بشكلٍ وثيق بمتطلّبات الماهوية التاريخانية. إذا كان لا بدّ، لكي نعرف الماهية المقولية لشيءٍ ما (الفن هنا)، من أن نحيط بنموّه الجدليّ وأن نتبع إذًا النضج التدريجيّ للماهية في لحظاتها المختلفة حتّى تَحقُّقها الأخير، فإنّ المعرفة تكون دائمًا وحتمًا معرفة واقعٍ انقضى.

يشير هيغل أيضًا، في الفصل الذي يحمل عنوان «الاستنتاج التاريخي للمفهوم الحق للفن»، إلى شرطٍ ثانٍ يتحكّم في ولادة الجماليات، وهو شرطٌ من داخل تَطوُّر الفلسفة. رأينا أنّ الفن موقع تأليفٍ بين الحسّي والروحي، بين الجزئيّ والكونيّ. يترتّب عن ذلك أنّ الفلسفة التي تستطيع التفكير في هذا التأليف هي وحدها تستطيع التفكير في الفن. ولا تستطيع ذلك فلسفاتُ الذهن، أي فلسفات ما قبل كانط، بما أنّها تتصوّر الذهن دائمًا ككونية مجرَّدة تقابل جزئية الحسّي. فلسفة العقل وحدها، أي الفلسفة المثالية، تعطي نفسها

(320) المرجع نفسه، ص 26.

(321) المرجع نفسه.

الأدوات اللازمة لتجاوز تعارضهما في مُصالَحة مطلَقة. كان كانط، في **نقد مَلَكَة الحُكْم**، أوّل من تناول المسألة، ولكنّه فشل، بحسب هيغل، لأنّه لم يمنح المُصالَحة المحقَّقة في الحُكْم الجماليّ إلاّ منزلة ذاتية. ويضيف أنّ الفضل التاريخيّ يعود لشيلر، الذي تجرّأ، في **التربية الجمالية للبشرية**، على التأكيد أنّ المُصالَحة ينبغي أن تحمل قيمةً موضوعية.

يكشف تَطوُّر فكر الفن، كما يرسم هيغل خطوطه الأولى هنا، عن أشياء مُهِمَّة. من ناحية أولى، لكي يمكن التفكير في الفن بحسب ماهيته، يجب على الفلسفة أن ترتفع إلى مستوى فلسفة المطلق. ولكن، من ناحية أخرى، يعود أصل هذا الفكر نفسه عن المطلَق إلى إشكالية جمالية. إذ يقول هيغل إنه يجب انتظار شيلنغ حتى يتمّ تسجيل فكر المطلق على واجهة أنطولوجيا عامّة بدلًا من نظرية ما في الفن: «هذه الوَحدة الوثيقة بين العامّ والجزئي، بين الحرّيّة والضرورة، والروحي والطبيعيّ، التي رأى فيها شيلر مبدأ الفن وماهيته [...]، أصبحت بعد ذلك، **حتّى كفكرةٍ**، مبدأ المعرفة والوجود، بما أنّه تمّ إعلان الفكرة بوصفها هي الحقيقة والواقع بامتياز. أدّى هذا التطوّر إلى سعي شيلنغ إلى الاعتماد في العلم على وجهة النظر المطلَقة. ولئن كان الفن قد بدأ يُؤكِّد طبيعته وقيمته الخاصّة بالنسبة إلى أعظم اهتمامات الإنسان، فقد امتلكنا إلى ذلك مفهوم الفنّ وصرنا نعلم مكانته في العلم ونعلم تحديده الأسمى والحقيقي [...][322].» وإذا ما كانت الفلسفة تستطيع عندها أن تتدبّر

(322) المرجع نفسه، ص91 (الترجمة الفرنسية، 1، ص 96 ـ 97).

الفنّ، فلأنّها أخذت على عاتقها مُهِمَّة المُصالَحة المطلقة التي كانت الرومانسية خصّصتها للفن (وأن يرجع هيغل إلى شيلر وليس إلى نوفاليس أو إلى الأخوَين شليغل، فإنما ذلك عائد بالأساس إلى البغض الذي يكنّه لفريدريش شليغل). إنّ **الجماليات** هي عودة النظرية التأملية للفن إلى نفسها، مغتنيَة من أثَر وصولها إلى منزلة نظرية أنطولوجية شاملة (بينما صار موضوعها محدودًا في ما يخصّ قدراته وإمكانياته).

معرفة الفن بحسب ماهيته لا بدّ من أن تعرض تنسيقه وتنظيمه الداخليَّيْن. ولا بد أيضًا من أن تحدّد المكانة التي يحتلّها الفنّ بين الأشكال المختلفة التي تتخذها الروح في رحلتها الميتافيزيقية الطويلة. يُحقِّق عرض **الجماليات**، كأحد أوجه النسق الأنطولوجيّ الشامل، المطلب الأوّل: قبل دراسة الفنون في ظاهراتيتها (phénoménalité)، يجب أن يُحدِّد هيغل مكانة الفن كصورة مخصوصة **للروح**. أو بعبارة أخرى: أن يُحدِّد ما هو الفن وما الذي يمكن أن يعطيه إيّاه بشكلٍ قَبْليّ المركزُ الذي يحتلّه في النسق الشامل. فحقل **الجماليات** إذًا ليس مستقلًّا ذاتيًا، بل مؤسَّسًا في النسق الشامل ومن خلاله. بهذا المعنى، أمكن لهيغل أن يقول بأنّ تحليلاته للفن في كتاب **الجماليات** ليست لها منزلة مستقلّة، فهي مُؤسَّسة في نهاية المطاف على كتاب **المنطق**، الذي تفترض نظرية الفن وجاهته: «إنّ مفهوم الجميل بالنسبة إلينا، ومفهوم الفن يفترضان النسق الفلسفي[323].»

(323) المرجع نفسه، ص 43.

إنّ تداعيات ذلك بالنسبة إلى **الجماليات** مُهمَّة. فالأطروحة التأويلية المركزية لهيغل، وهي الفكرة القائلة بأنّ محتوى الفن لاهوتيّ، كما الأطروحة التاريخية المتّصلة بها، وهي مماهاة تحقُّق ماهية الفنّ بالفن الإغريقيّ، لا تنتجان عن تحديدٍ لخاصّيّة الفن بل عن التحديد العامّ لدائرة الروح المطلَقة كدائرة دينية. هناك إذًا حركةٌ ثنائية. الفن بالضرورة من طبيعة لاهوتية لأنّه نشاطٌ تأمليّ، (ميراث النظرية الرومانسية للفن)، وأيضًا لأنّ مجال النشاط التأمليّ، نشاط الروح المطلَقة، إنما هو دينيّ في عمقه (بحسب أطروحة هيغل الفلسفية).

لهذا التحديد ناحية تاريخية أيضًا، فالتطوّر الدينيّ هو الذي يعطي إطار التطوّر التاريخيّ الشامل. وبهذا المعنى، فإنّ تاريخ الدين هو تاريخ العالَم: «فلسفة الدين هي التي تستطيع معرفة الوجوب المنطقي في سيرورة تحديدات الماهية المعترف بها بوصفها مطلقة، ومعرفة ما هي أوّلًا التحديدات التي تخصّ العبادة الدينية، ثمّ بأيّ طريقة يكون الوعي بالذات في العالم، الوعي بما يشكّل أعلى تحديدٍ للإنسان، وبالتالي طبيعة ثقافةِ شعبٍ ما، ومبدأ شريعته وحرّيّته الفعليّة ودستوره، كذلك مبدأ فنّه وعلمه، مطابقًا المبدأ الذي يُشكِّل الجوهر ذاته لدينٍ ما. وأن نتبيَّن أنّ كلّ هذه اللحظات من فعاليّة شعب ما إنما تُشكِّل كلّيّةً نسَقيةً واحدة، وأنّ روحًا واحدة تنتجها وتعطيها شكلًا، هذا هو الأساس الذي يسمح بَعْدَ ذلك بتبيُّن كون تاريخ الأديان يتطابق مع تاريخ العالَم[324].» هذا المبدأ نفسه ينطبق على تاريخ الفن؛ فأشكال الفنّ الثلاثة، أي الرمزي والكلاسيكيّ والرومانسي،

---

(324) *Enz.*, §562.

توافق ثلاثة مراحل للدين، هي دين الطبيعة، دين وَحْدة الوجود الإغريقيّ، ودين الوحي (الذي هو حقيقة كلّ دين). مع ذلك لا تطابق تاريخانيةُ الفن تاريخانية الأديان. فالدين لا يرتبط بالضرورة بشعبٍ معيَّن (وإن أمكنه ذلك، كما هي حال الدين الإغريقي) أمّا الفن فهو دائمًا وبالمقابل تعبير عن روحٍ قومية. إنّ تاريخ الفن هو تاريخٌ للفنون القومية (هذا هو على الأقلّ تَحديده المبدئي).

إنّ خضوع الفن لنطاق الدين - سواء كان ذلك من وجهة نظر تحديده المقوليّ العام (وبالتالي تحديدِ محتواه الأنواعيّ) أو من وجهة نظر تطوّره التاريخي هو على كلّ حالٍ العلامة التي تطبعها متطلّبات النسق الفلسفي الشامل على **الجماليات**. تدخل هذه المتطلّبات أحيانًا في صراعٍ مع تحليلٍ ظاهراتيّ للفنون يعتبر نفسه محترمًا للاختلافات المخصوصة بين النشاطات المحلَّلة. عندما يجد هيغل نفسَه أمام مثل هذا الصراع بين نظريّة الفن الناتجة عن نسقه وتحليلاته الفنّيّة الفعليّة، فإنه يلجأ إلى محاولات مختلفة لإيجاد حلّ. المحاولة الأولى هي ما علينا تسميته بتلاعبٍ مفهوميّ مقنع حينًا وغير مقنعٍ أحيانًا. هذا ما يحصل في ما يخصّ العمارة والموسيقى (مع أنّهما اثنان من الفنون الخمسة المُعتَرف بها). والحالة الأكثر لفتًا للانتباه تخصّ الموسيقى. يُسلِّم هيغل، بكلّ صدقٍ ووضوح، بأنّ الموسيقى المحض لا يمكنها أن تعبّر عن محتوى متباين. حتّى الموضوع الموسيقي هو في الأساس مكان لرهانات صوريّة، فتنويع الموضوع ليس تنويعًا لمحتوًى بل تنويعًا لصورة. تضع هذه الحقيقة نسق فنون هيغل، القائم على معيار المحتوى، في خطر. ولكي يخرج

من هذه الصعوبة، يجد نفسه مجبرًا على افتراض أنّ على الموسيقى، لكي تناسب ماهية الفن، أن تلجأ إلى مساعدة الكلام، الذي يستطيع وحده أن يعطيها محتوًى محدّدًا. من هنا الاستنتاج النهائي المتناقض، القائل بأنّ الموسيقى تناسب ماهيتها عندما تكفّ عن أن تكون موسيقية محضًا[325].

يَتمثَّل الحلّ الثاني في تهميش الظواهر الفنّيّة المستعصية. هذا ما يحصل للرواية (وإن لم يمنعه ذلك من أن يخصّها بأكثر صفحات **الجماليات** إبهارًا)، ويحصل بأكثر من ذلك أيضًا للرقص وفن الحدائق. هناك مكانان مميّزان لهذه الإجراءات التهميشية.

الأوّل في نسق الفنون. إنّ الفنون الخمسة المعترف بها فَحَسْبُ تُشكِّل «النسق المحدَّد والمركّب للفن الحقيقي والفعلي[326].» أمّا الفنون الأخرى، وبالتحديد الرقص وفن الحدائق، فما هي سوى «فنونٍ غير كاملة»، إنها «أنواعٌ هجينة.» من ناحية أخرى، «يجب على التقدير الفلسفي [...] أن يقتصر على الاختلافات العائدة إلى المفاهيم وألّا ينشغل إلّا بالأنواع الخاصّة بهذه الاختلافات[327].» يسمح هذا المبدأ بحماية نسق الفن من أي اتّهام يرميه بعدم الاكتمال، فما يقصيه النسق إنما يكون غير مطابق لماهية الفَنّ للفن. المكان الثاني هو نظرية

(325) كان هذا الحرج موجودًا عند كانط (انظر أعلاه، ص 77 ـ 79 والهامش رقم 83، بالفصل الأوّل). اللاعقلانيان شوبنهاور ونيتشه وحدهما نظرا إيجابيًا إلى هذا الفن الذي لا يتقبّل أي ترجمة تمثلية.

(326) *ES*, II, 262 (trad. fr., III, 20).

(327) *ES*, II, 262-263 (trad. fr., III, 20).

تاريخانية أشكال الفن (الرمزية والكلاسيكية والرومانسية). هنا تصبح طريقة هيغل في الإجراء أكثر تعقيدًا. فهو يميّز بين نَمَطَيْن من التاريخانية. هناك أوّلًا التاريخانية الجائزة[328] الأمبيريقية، التي تتبع التسلسل الزمنيّ البسيط، حيث لكلّ الأحداث القيمة نفسها والعلاقة الوحيدة المُهِمَّة هي التسلسل الزمني (النمط 1). إنها تقابل التاريخانية الخاصّة بالازدهار التدريجيّ لتحديدات الروح، وهي تحديدات تخضع لضرورة المفهوم، ويُعبِّر التسلسل الزمني فيها دائمًا عن عَلاقات مفهومية (النمط 2). لذلك يتساءل هيغل، في آخر عرضه للنحت، عمّا إذا وُجدت من قبل عَلاقات تاريخية أمبيريقية (النمط 1) بين النحت المصريّ والنحت اليونانيّ، وبتعبير آخر، عمّا إذا كان الأوّل قد لعب دور النموذج للثاني. ثمّ يجيب: «[...] يمكننا أن نضع جانبًا هذه التفاصيل التاريخية، لنبحث فَحَسْبُ عمّا إذا كان للنحتَيْن عَلاقة باطنة وضرورية[329].» لكنه يضيف قائلًا بأنّ مثل هذه العَلاقة الباطنة والضرورية موجودة، وهي عَلاقة تتابع تاريخيّ من النمط 2. بالفعل، «المثال، الفن الكامل **يجب أن** يسبقه الفن غير الكامل، فالمثال لا يصبح مثالًا إلّا بنفي الفنّ غير الكامل، وإزالة العيوب والنقائص الكامنة فيه[330].»

ما الرابط بين التاريخانية الأمبيريقية (النمط 1) والتاريخانية المفهومية (النمط 2)؟ يبدو كأنّ الفقرة المكرَّسة للنحت المصريّ تقول إنّ بإمكانهما أن تكونا مستقلّتين تمامًا. فحتّى لو لم يوجد

(328) يطلَق عليها أحيانًا صفة الـ«التاريخي فقط» (nur historisch). انظر مثلًا: *ES*, II, 360.

(329) *ES*, II, 448 (trad. fr., III, 194).

(330) المرجع نفسه (التشديد من عندنا).

صلة تاريخية أمبيريقيّة بين نوعَي النحت (مع أنّ هيغل يؤمن إيمانًا شديدًا بوجود مثل تلك العَلاقات)، يبقى النحت المصريّ طورًا أوّل (Vorstufe) للنحت الإغريقيّ. ولكنّ مثل هذه الطريقة في النظر لا تتّفق البتة مع تَصوُّرات هيغل العامّة، بما أنّ على الروح أن تتحقّق **أيضًا** في الواقع التاريخي الأمبيريقي ومن خلاله. لذلك كان كتاب **الفينومينولوجيا** يزعم البرهنة على أنّ نابليون لم يكن فردًا فَحَسْبُ ينتمي إلى التاريخ الأمبيريقيّ، بل كان أيضًا تجسيدًا للحظةٍ محدَّدَة مفهوميًّا، من لحظات تاريخانية الروح. علينا إذًا أن نسلِّم بوجود رابطٍ بين النمطَين، أو بالأحرى رابطَيْن.

من ناحية أولى، يمكننا أن نستنج التاريخانية الأمبيريقية من التاريخانية المفهومية. فمثلًا، في ما يخصّ السؤال عمّا إذا أمكن للرسم - وهو فن رومانسيّ - أن تكون له أيضًا وظيفة مُهِمَّة في العصر القديم الإغريقيّ؟ يجيب هيغل: «إن نحن تناولنا الأشياء من وجهة نظرٍ أمبيريقية بحت، نرى أنّ هذا العمل أو ذاك قد تمّ إنتاجه في عصورٍ مختلفة من قبَل شعوبٍ مختلفة. ولكنّ هناك سؤالًا آخَر، أكثر عمقًا، يخصّ مبدأ الرسم نفسه، وتَفحُّص أدواته التمثلية، وتحديد المحتوى الذي، بسبب **طبيعته نفسها**، يطابق شكل التمثُّل التصويري أكثر من غيره، وذلك بطريقةٍ تجعل هذا الشكل ينتمي إلى محتواه تحديدًا[331].» من ناحية أخرى، فإنّ الرسم، ولضعف ماديّته (بالمقارنة مع النحت)، يناسب بالأخصّ تعبير الجوانية الذاتية، ممّا يجعل منه، بحسب

---

(331) *ES*, III, 20.
(الترجمة الفرنسية، 3، ص 220، ترجمة منقّحة).

التاريخانية من النمط 2، فنًّا رومانسيًّا. لذلك، وإن اعترف هيغل بشكلٍ صريح أنّنا لا نعرف الكثير عن الرسم القديم ودوره، فما فتئ يعتقد بأنّه يمكنه افتراض أنّ الرسم في العصر القديم **لم يكن باستطاعته** الوصول إلى كمال الرسم الرومانسي ولا إلى كمال النحت القديم. بمعنى آخَر، **يفترض** أنّ ثمة وضعًا تاريخيًّا أمبيريقيًّا (النمط 1) معيّنًا، **مفترَضًا** انطلاقًا من التاريخانية المفهومية: «مهما كانت تلك اللوحات البدائية [للقدماء] ممتازة، فإنّ القدماء مع ذلك، وبالرغم من جمال نحتهم الذي لا يعلى عليه، لم **يستطيعوا أن يرتفعوا** بالرسم إلى مستوى التطوّر الذي وصل إليه لاحقًا، في العصور الوسطى المسيحية وبالأخصّ في القرنَين السادس عشر والسابع عشر. كان من **المتوقّع** أن يكون الرسم أدنى من النحت، لأنّ المبدأ الحقيقي لرؤية الإغريق للعالم يتّفق مع ما يمكن للنحت تحقيقه، أكثر ممّا يتّفق مع أي فنٍّ آخَر. وفي الفن، لا يسمح المحتوى الروحي بفصله عن طريقة تمَثُّله [...][332].»

بشكلٍ معاكس، عندما يبدو أنّ وضعًا تاريخيًّا أمبيريقيًّا يناقض التاريخانية المفهومية، فإنّ هيغل يعتبره كلا شيء: «لا نجد عند القدماء فَحَسْبُ رسّامين ممتازين طـوّروا الفن كثيرًا، بل هناك شعوبٌ أخرى أيضًا، كالصينيين والهنود والمصريين، إلخ...، بلغت المجد في الرسم[333].» ولكن «ليس هذا المهمّ[334]»، ما يهمّ إنما

(332) المرجع نفسه، ص 20 - 21. (الترجمة الفرنسية، 3، ص220، ترجمة منقّحة) (التشديد من عندنا).

(333) المرجع نفسه، ص19.

(334) المرجع نفسه، ص 19 - 20.

هو التاريخانية المفهومية التي تنتج عن التحديد المقوليّ للرسم، وكلّ ما يخرج عن هذه التاريخانية لا معنى له في تَطوُّر الروح. ولكي يُبرِّر هيغل إقصاءه للوقائع التاريخية عندما تكون مزعجة، فإنه يُؤكِّد أنّ التاريخانية الأمبيريقية تجرّ الكثير من الترسّبات والوقائع العارضة الخالية من المعنى، وأنّها لا تُعبِّر عن تَطوُّر الروح إلّا بشكلٍ ناقص. يكمن الرهان الأساسيّ في هذه التمييزات، على ما أعتقد، في إرادة الحفاظ مهما كان الثمن على مبدأ الحتميّة التاريخية- النسقية. مع الأسف، لم يكن ذلك ممكنًا إلّا بالاعتماد على نوعٍ من الخداع. وبالفعل، يستخدم هيغل على مستوى التاريخانية من النمط 2، مقولتَي الواجب والجائز، على أنّ بعض تحديدات الفن ضروري في حين أنّ بعضها الآخر جائز. فسلسلة أشكال الفنّ الثلاثة (الرمزي والكلاسيكي والرومانسي) سمة ضرورية، كذلك ازدهار النحت في العالم الإغريقي القديم، أمّا الوجود الممكن لرسم قديم فلا يمكن استنتاجه من رؤية العالم القديم، وهو بالتالي واقعة جائزة بحت، أي لا معنى لها في ما يخصّ فَهْمَ ماهية الفن. أمّا في مستوى التاريخانية من النمط 1، فالمُقابَلة القائمة هي بين ما هو مُهِمّ وما هو ثانوي. يستخدم هيغل هذه المَقْولة (catégorisation) عندما يقول لنا مثلًا إنّ النحت في قلبِ النشاط الفنّي الإغريقي، بينما لا يحتلّ الرسم إلّا مكانًا ثانويًا. تكمن الخدعة في تطابق الزوجين، فيصبح ما هو واجبٌ مُهِمًّا وما هو جائزٌ ثانويًا. هذا بالطبع قياس مُغالِط (paralogisme)، فالبرهنة على الأهمّيّة التاريخية لحَدَث ما ليست برهنة على ضرورته: فبالعكس، يمكننا أن نتصوّر أحداثًا

تاريخية محدَّدة بدقّة وهي مع ذلك ثانوية الأهمّيّة (في ما يتعلّق بعواقبها مثلًا).

تخدم هذه المغالطة الأطروحة القائلة بأنّ الواقع عقليٌّ (والعكس بالعكس). لقد خُصِّصَ الزوج مهم - ثانوي للواقع، بينما خُصِّصَ الـزوج واجـب - جائز لدائرة العقلانية. عندما طابق هيغل بين الزوجين، واعتمد، بِحَسَب حاجته، إمّا على الواقع (التاريخ الواقعي) لكي يشرعن استنتاجاته (قائلًا إنّ «ذلك حصل، فكان إذًا يجب أن يحصل») أو اعتمد على العقلانيّة (النسق) لكي ينبش في ركام الواقع المستعصي، فقد اكتشف عَقّارًا عجيبًا مطلقا: ففي مثل الثعبان الذي يعضّ ذيله يشرعن التاريخ والنظرية أحدُهما الآخَر في حلقة مغلَقَة.

الفن كنسقٍ عضوي

ينقسم كتاب **الجماليات**، وَفْقَ ما نُقل به إلينا من ناشريه، إلى ثلاثة أجزاء:

أ) التحديد **الكونيّ** للفن بِحَسَب محتواه، أي التعريف به كمثال. ينطلق هذا التحديد، كما رأينا، من التحديد العامّ للفن كتحقُّقٍ حسّي للفكرة، ليمرّ بعرض لرؤية العالم المناسبة للفن، ثمّ النزول تدريجيًّا حتّى الوصول إلى نواة المثال، وما هي بشيء آخَر سوى العمل الصراعيّ.

ب) التحديدات **الجزئية** للفن بِحَسَب تعيين محتواه الروحيّ، أي بحسب تجزُّؤ رؤى العالم الموظَّفة فيه والتي تطابق لحظاتٍ مماثلة في الدين. يتعلق الأمر بثلاثة أشكالٍ فنّيّة، الرمزيّ والكلاسيكيّ والرومانسيّ، وهي تتسلسل مقوليًّا وزمنيًّا.

ج) التحديدات الفردية التي يتجسّد بِحَسَبها المثال وتعيينه التاريخيّ (صورة الفن) في مادّةٍ مفرَدة، هي المادّة المَوات وغير الشفافة في العمارة، والمادّة «المعطاة صورةً» من قبَل مظهر الحياة العضويّة في النحت، والسطح ذو البعدَيْن كمظهرٍ مرئيٍّ للرسم، ومحض جوّانية الصوت الذاتية والزائلة في الموسيقى، والتمثُّل العينيّ والمحدَّد الذي يُخرِجُه الكلام في الشعر. إنّ التسلسل الرُتبيّ المقوليّ الذي يُقدِّم الفنون يتطابق مع الاستيعاب الداخليّ التدريجيّ للمواد الحسّيّة، ولكن أيضًا مع العينيّة التدريجية للمحتوى الروحيّ. فالشعر هو في الوقت نفسه الفنّ المُدَخْلَن أكثر من غيره[335] والفنّ الذي يجد فيه المحتوى الروحيّ عينيّته القصوى (في العمل المسرحيّ).

المشكلة الأساسية التي تعترض هذا النسق القوي، الـذي لا يخلو من الإغـراء، هي مشكلة تصميم الروابط بين أشكال الفنّ والفنون الفردية. يُقدِّم هيغل بالفعل المستويَين كتعيّنَين تاريخيّين- مقوليَين للتحديدات الكونية للجميل، بينما يُرجِع في الوقت نفسه الأوَّل إلى دائرة الجزئية والثاني إلى دائرة الفرادة الفردية. فتصميم الروابط بين المستويّيْن إذًا ليس بديهيًا. وتتفاقم هذه الصعوبة بكون التصنيفَين، حتّى إن نظرنا إلى كلٍّ منهما وحـده، يطرحان عددًا من المشكلات.

---

(335) قـد يذهب في الظنّ أنّ الموسيقى هي الفن الأكثر باطنية، لأنّها تتحقّق في محض الزمنية المجرَّدة وتتطابق مع الماهية (المجرَّدة) للذاتية (الوعي)، أي **الزمن**. ولكن، بالمقارنة مع الشعر، ينقص جوانية الموسيقى تحديداتٍ عينية. للمزيد من التفاصيل عن تصوّر هيغل للموسيقى، انظر أدناه، ص 340 - 343.

يتميّز الفن الرمزيّ، وهو اللحظة الأولى، بفصله بين المحتوى الروحي والتحقّق الحسّي الذي يتخذه. من هنا تسميته، لأنّ الرمز يظهر ما إن توجد عَلاقة مدفوعة ولكنها غير ملائمة بين العلامة الحسّية والمحتوى الروحي المشار إليه. فعندما نماهي رمزيًا بين القوّة (المحتوى الروحي)، والأسد (التحقّق الحسّي) نستخدم علامة مدفوعة (الأسد هو بالفعل قوي) ولكنّها غير ملائمة، بما أنّه ليس هناك من عَلاقة متواطئة بين الدالّ والدلالة (فالأسد ليس الحيوان القوي الوحيد، والقوّة ليست سمته الوحيدة). بتعبير آخر، إنّ الفنّ الرمزي موسوم بعَيبين اثنين: فمن ناحية أولى، دائمًا يُمثِّل الواقع الحسّي، المختار كوسيلة لنقل الرسالة، أكثر من المحتوى الروحيّ وحده وغيره، المحتوى الذي على هذا الفن أن يكون علامته. ومن ناحية أخرى، لا يرتبط هذا المحتوى الروحي بالواقع الحسّي الذي يُعبِّر عنه إلّا بشكلٍ عارض، ويمكن التعبير عنه بالقوّة نفسها بواسطة واقعٍ مختلف. هذه هي الحال على الأقلّ في مستوى ما يسمّيه هيغل بـ«الرمزيّة الواعية»، ويجدها مثلًا في المجازات، ولكن أيضًا في الحكايات المَثَلية والاستعارات، الخ[336]. في ما يخصّ «الرمزية غير الواعية»، وهي نواة الفن الرمزي كما يمثّله الفن الهندي وبالأخصّ

---

(336) انظر: *ES*, I, 485-545. بالإضافة إلى الرمزية الواعية والرمزية غيرالواعية، يسلّم هيغل أيضًا بوجود رمزية السمو، التي يمثّلها بالأخص الوَحدة الإلهية للوجود والتصوُّف (المسيحي والهندي والإسلامي)، والدين اليهودي أيضًا. تتميّز هذه الرمزية إمّا باختفاء الخصوصيات الحسّيّة في **المطلَق** (كما هي الحال في وحدة الوجود الإلهية الهندية) وإمّا بتمجيد **المطلَق** وإضفاء العدمية (néantisation) على العالم المتناهي (كما في الشعر العبري).

المصري، يقول هيغل، بشكلٍ أقلّ دقّةً، إنّ الدلالة الروحية فيه غير قادرة على التجسّد في شكلٍ حسّي مناسب. لا يستطيع الفن الهندي، وإن هو يفترض تمييزًا بين المطلَق والأشياء الطبيعية، أن يتصوّره إلّا بشكلٍ كمّي، فالمطلَق ليس إلا شيئًا طبيعيًا إغراقيًا (hyperbolique). من هنا التماثيل الإلهية ذات الأذرُع المُتعدِّدة، والمُسوخ (monstres)، إلخ... أمّا المصريون، فكانوا بالطبع قادرين على تَصوُّر تمييز مقولي بين المطلق والحسّي، ولكنّهم لم يفلحوا في التأليف بين القطبَيْن في وَحْدةٍ فنّيّة، فبقي المطلق جوانية مخفية، والشكل الحسّي لا يدلّ على نفسه بنفسه بل يشير إلى معنًى خارجَ عنه. وهكذا من المفروض على الهرم مثلًا أن يُعبِّر عن الروح الساكنةَ فيه (نفس الميت) ولكنّه لا ينجح في ذلك إلّا بشكلٍ ناقص. فليس وجها الإشارة منفصلين جزئيًا (فلا يمكن للشكل الهندسي أن يُعبِّر بشكلٍ مناسب عن الروحانية) بل أكثر من ذلك، إذ تكون الروحانية مخفيّة في الهرم وهو لا يُعبِّر عنها(337). تتميّز رمزيّة الفن المصري بغياب تحديد دلالته، فالرمز سرٌّ، ولهذا السبب لا يرى هيغل في أبي الهول شعار الفن المصري فَحَسْبُ بل شعار الفن الرمزي بوصفه ذاك.

ينبغي انتظار الفن الكلاسيكي للوصول إلى تلاؤم متبادل بين المحتوى والشكل الحسّي، أي بلوغ فنّ يطابق تحديد الفن إلى أن

---

(337) علينا أن نضيف أنّه بالإضافة إلى عدم قدرة الهرم على إظهار الجوانية التي تسكنه، هذه الجوانية نفسها ليست بجوانية نفسٍ حيّة بل نفس ميتة. انظر:

Phénoménologie, p. 486; *ES*, I, 459-460.

تصبح المُصالَحة بين الروح والمادّة ممكنة لأنّ الفن الكلاسيكي يُركِّز اهتماماته على التمثل النحتي لشكل الإنسان. ومن بين كلّ الأشياء الحسّية، جسم الإنسان وحده قادرٌ على التعبير عن الروحانية الساكنة فيه. والفن الرمزي هو قبل كلّ شيءٍ معماري، عندما يكون نحتًا، فإنه يُمثِّل حيواناتٍ أو كائنات مسوخًا، وهي، في النحت المصري، أشكال شبه إنسانية ولكن غير معبِّرة[338]. أمّا الفن الكلاسيكي فيكتشف الإنسان كشكلٍ حسّي يُعبِّر عن جوانيته الخاصة، في الحياة ومن خلالها. إنّ الإنسانية هي المحتوى الملائم للفن، فالإنسان هو الشيء الحسّي الوحيد الذي تُعبِّر فيه الروح عن نفسها بشكلٍ مباشر (وهذا هو التعريف الشكليّ للفن). وبشكلٍ مماثل، فإنّ الإنسانية هي المحايث الذي تتلقّاه صيرورة الروح المطلَقة (وهذا هو التعريف التأويلي للفن). يترتّب عن ذلك أنّ مثال الفن الكلاسيكي هو تشكيليّ ممّا يُبرِّر مركزيّة النحت في نسق الفنّ وأنّ على شكل الإنسان أن يكون نواة الفن التشكيلي، وبالتالي أيضًا الفن كفن. من البديهي أنّ الإنسان يؤخَذ هنا بمعناه كإنسانٍ يرتبط بالإلهي، أي كمثال، ما يعني أنّ موضوع التمثُّل الكلاسيكي هو أوّلًا الجسد الإلهي، ومن ثَمّ فقط الإنسان الفاني. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن يُمثّل هذا الإنسان، لكي يمكنه أن يُقدِّم نفسه في جوهرانيّته الروحيّة، وفي قوّة نفسه، وما هي شيء غير الإلهيّ الذي أصبح محايثًا الإنسان. بالطبع، عندما يصبح

(338) فمثلًا تمثالا ممنون لأمنحوتب الثالث الضخمان، بالقرب من طيبة هما خاليان من الحركة، الأذرع ملتصقة بالجسم، والأرجل مُتَّصِلٌ بعضها ببعض، وهما جامدان، وقاسيان، بلا حياة» (*ES*, II, 462).

العنصر الإلهيّ شديد الفَردنة في تحديده البشريّ، أي عندما يزول الرابط بالكونية الروحية ويسعى التمثُّل النحتيّ إلى أن يكون لطيفًا وجذّابًا (angenehm, reizend)، أو طبيعانيًّا، يزول الفن الكلاسيكيّ من تلقاء نفسه.

الفن الكلاسيكيّ هو إذًا «اكتمال (Vollendung) ملكوت الجمال.» ولكن لا يمكن للروح أن تكتفي بالوجود الذي تتخذه في شكلٍ حسّي (وإن كان هذا الشكل منقولًا بتخيّل خلّاق في نتاجٍ فنّي (poïèsis))، لأنّها في أساسها لوغوس، فلا يمكنها أن تتحقّق بالكامل إلّا في عنصر جوانيتها الروحية. يكتشف الفن الكلاسيكي بالطبع جوانية الإنسان كأرض للفن، ولكنّ هذه الجوانية لاتزال تُماهى بشكلها المباشر، أي الجسدي؛ فهي لم تمثّل بَعْدُ نفسها بوصفها جوانية تعرف نفسها **كذاتيّةٍ لامتناهية** لا تنحصر بأي تجسّد حسّي. لهذا السبب، ليس الفن الكلاسيكيّ سوى لحظة توازنٍ انتقالية يتجاوزها الفن الرومانسيّ. يمكننا القول إنّ هذا الأخير هو تأثير هذه اللحظة الجديدة في الروح، **من داخل الفن**، اللحظة التي تدفع **الروح** إلى الذهاب **إلى ما وراء الفن**. لهذا السبب يتميّز الفن الرومانسيّ، مثل الفن الرمزيّ، بفصله بين المعنى والتحقّق الحسّي. ولكن في حين يعود الانفصال في الحالة الأولى إلى نقصٍ في تحديد المحتوى الروحي، فإنّ العكس هنا صحيح، إذ أصبح المحتوى الروحي فائق الغنى وأكثر تحديدًا، حتى إنه لم يعد بإمكانه أن يجد واقعه الشكليّ المناسب في صورة حسّية. صار المجال الخاص بالروح هو جوانية الذاتية اللامتناهية وليس الشكل الحسي للجمال.

ويعزى طابع النقص في الفن الرومانسيّ من وجهة نظر ماهية الفنّ، إلى حقيقة كونه ملزَمًا بالتعبير فنّيًا عمّا لم يعد ينتمي، حُكمًا، إلى الفن.

من المُهِمّ المُلاحَظة أنّ الفن الرومانسيّ لا يولد مباشرةً من الفن الكلاسيكيّ، بمثل ما وُلد الفن الكلاسيكيّ من الفن الرمزيّ. والانتقال من مثال الفن الكلاسيكيّ إلى محتوى الفن الرومانسيّ ليس انتقالًا داخليًا في الفن، فالرؤية الرومانسية للعالم ليست نتاجًا من الفن، كما كانت حال الرؤية الكلاسيكية للعالم. هي بالعكس تولد في تاريخ الأحداث بالمعنى الأقوى للكلمة، لأنّ أصلها في ذلك الحدث المحوري الذي هو صيرورة الله إنسانًا. من المؤكّد أنّ تحديد الفن يبقى دومًا دينيًّا. ولكن بينما كان الفن الكلاسيكي قد صنع الدين القديم (فالدين الإغريقي هو دين فنٍ) لا يصنع الفن الرومانسيّ البتة محتواه الخاص، فهذا المحتوى معطًى له من الخارج، كرؤية للعالم تشكّلت تاريخيًّا من قبل (فالفن الرومانسي هو فن الدين). والصراع بين آلهة القدماء والله لا يجري في حقل الفن، بل في حقل الواقع التاريخي الحقيقي (بينما جرى الصراع بين «الآلهة القديمة» وآلهة الأولمب في حقل التمثُّل الفنّي): «هذا ما يعيّن للفن، في ما يخص المحتوى الأعلى الذي عليه أن يضعه في أشكالٍ جديدة، مكانًا مختلفًا تمامًا. لا يقدّم هذا المحتوى الجديد نفسه ككشفٍ يحصل بواسطة الفن، بل هو ينكشف ويتّضح بنفسه[339].» وإذا ما كان الفن الكلاسيكي كشفًا أصليًّا للحق، فليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الفن

---

(339) *ES*, II, 111 (trad. fr., II, 243).

الرومانسي، الذي لا يفعل أكثر من وضع شكلٍ لحقيقة كُشِفت في موقعٍ آخر، أي لمحتوًى صُنِع قبل ذلك في موقعٍ آخَر.

لماذا يُشكِّل الدين المسيحيّ «الافتراض القَبْليّ الأساسيّ[340] «للفن الرومانسيّ؟ الجواب سهل: من خلال الصيرورة الإنسانية لله، ومن خلال حياة المسيح وآلامه، تتوصّل الجوّانية إلى معرفة نفسها في لاتناهيها الخاص. يميّز هيغل بين لحظتَيْن في ما يعتبره الحدث الرئيسيّ في التاريخ الكوني: تكمن اللحظة الأولى، بشكلٍ متناقض، في التخريج التام للمطلَق، وهو تجسُّد الله في جسدٍ فانٍ. هذا التخريج جذري أكثر بكثير من تخريج النحت القديم، الذي كان يظهر الانسجام بين الجوانية والبرانية، بينما يتجسّد المطلق في شكل المسيح، أي في فرادة أمبيريقية مطلَقَة[341]. يصبح اللهُ الإنسانَ الذي يتألّم في جسده. ولكن ما إن يتحقّق هذا التخريج، المدفوع به إلى أقصى حدوده، حتّى يتمّ إنكاره. هذه هي وظيفة آلام المسيح، وظيفة موت الله ـ الإنسان، أي النفي اللامتناهي للحِسّي وانتصار الجوانية المطلَقة (قيامة المسيح وظهور الروح القدس، إلخ). ابتداءً من هذا الحدث، لم يعد من الممكن لأيّ واقعٍ حسّي أن يلائم ثراء النفس الباطن. فالذاتيّة اللامتناهية تتخطّى كلّ تجسُّد حسّي (لا تعارضه إذًا كما تعارض آخَرها، بل تتركه وراءها كلحظةٍ تملكها ولكنها ما عادت

---

(340) *ES*, II, 140.

(341) يرى هيغل مؤشِّرًا على هذا التحوّل في داخل الفن نفسه؛ فالمنحوتات المُلوَّنة المُمثِّلة للمسيح لا تعير الجمال أي أهميّة ولا تحاول حتّى تجنّب قبح آلام الاحتضار، لأنّ المحتوى الروحي قد انفصل عن الصورة الحسّية، فأصبحت هذه غير مبالية.

تشبعها). يترتّب عن ذلك أنّه لم يعد بإمكان الفنّ أن يكون تشكيليًا، بل يصبح فن الجوانية (المحتوى)، في عنصر الجوانية (الشكل)، رسمًا وموسيقى وشِعرًا. ولكنّه في الوقت نفسه لا يعود موافقًا لماهيته (الكامنة في التشكيل الحسّي)، ويتّجه نحو غايته الخاصّة. ليس الفن الرومانسيّ في الحقيقة إلّا الاحتضار البطيء للفن كعضوٍ تأمليّ.

تلاقي هذه الرؤية التاريخية القويّة بعض المصاعب، بالأخص في مستوى العَلاقات بين أشكال الفن والفنون المختلفة. وكما رأينا، يربط هيغل كلّ شكلٍ للفن بفنٍّ مخصوص أو بعدّة فنون مخصوصة، فيربط العمارة بالفن الرمزي، والنحت بالفن الكلاسيكيّ، والرسم والموسيقى بالفن الرومانسيّ[342]. أمّا الشعر فتبدو منزلته للوهلة الأولى غير واضحة. في الجهاز الأوّلي الذي يُنظِّم نسق الفنون، نجده مدرجًا في الرومانسيّ. وهذه الأطروحة مستعادة ضمن النصّ ذاته: «يمكننا أن نُميِّز الشعر على نحو أكثر دقّةً إذا قلنا إنه يشكِّل، بعد الرسم والموسيقى، الفن الرومانسيّ الثالث[343].» ولكن مقاطع أخرى تؤكِّد العكس، أي أنّ الشعر، وبما أنّه الفن الكوني، لا يرتبط بأيّ شكلٍ معيَّن للفن: «بما أنّ [...] الجانب الحسّي يلعب دورًا مُهِمًّا في الفنون التشكيلية والموسيقى، وبما أنّ المَوادّ التي تستعملها الفنون هي مَوادّ مخصوصة بدقّة [...] لم نتكلّم عن أيٍّ من هذه الفنون إلّا وقد قرنّاه

---

(342) انظر: *ES*, III، فهرس: الجزء الثالث: نسق الفنون؛ الباب الثالث: الفنون الرومانسية؛ الفصل الأوّل: فنّ الرسم؛ الفصل الثاني: الموسيقى؛ الفصل الثالث: الشعر.

(343) *ES*, III (trad. fr., IV, 9).

بالشكل الخاص الذي يستطيع هو وحدَه التعبير عنه: الشكل الرمزيّ في العمارة، الشكل الكلاسيكيّ في النحت، الشكل الرومانسيّ في الرسم والموسيقى. [...] ولكنّ الشعر يتحرّر من هذه التبعية للموادّ، فلا يمكن بعد ذلك للسمة المحدَّدة لنمط تخريجه الحسّي أن تحصره بمحتوًى معيَّن، ولا أن تُبقيَ تصوّراته وتقديماته في نطاق حقلٍ متناهٍ. بالإضافة إلى ذلك، لا يرتبط الشعر حصريًّا بشكلٍ فنّيٍ أكثر منه بشكلٍ آخَر. بالعكس، يصبح الشعر الفنَّ الكونيّ، القادر على صوغ أي محتوًى قادر على الوصول إلى التخيُّل، وأن يُعبِّر عنه بكلِّ الأشكال الممكنة[344].»

يتطلَّب انسجام النسق أن لا يكون الشعر فنًّا مخصوصًا بل الفنّ الكونيّ، ويجب إذًا وضعه خارج دائرة الفنون الرومانسية تخصيصًا. ولكن، يمكن فهم هيغل عندما يقول عكس ذلك: بما أنّ الشعر يتعالى على خصوصيات أشكال الفنّ، كيف يمكننا أن نستمرّ في اعتبار أنّ هذه الأشكال الثلاثة توافق التنظيم النسقيّ ـ التاريخيّ للفن ككلّيّةٍ عضويّة؟ يعتقد هيغل فعلًا بوجود رابطٍ ضروري بين تنظيم الفن بِحَسَب أشكال الفن الثلاثة وتوزيع الفنون بينها: «بما أنّ [...] التمايزات الكامنة في فكرة الجمال هي التي يعطيها الفَن وجودًا خارجيًّا، فعلى أشكال الفن في عمومها، في هذا الجزء الثالث [نسق الفنون]، أن تكون أساس تقسيم (Gliederung) الفنون المختلفة وتحديدها، أي أن تُظهِر الأنـواعُ الفنّيّة التمايزات ذاتها التي لأشكال الـفـن[345].» ولكن، إذا

---

(344) *ES*, III,
(الترجمة الفرنسية، 4، ص 15 ـ 16، ترجمة منقحة).

(345) *ES*, I, 114-115.

كان الشعر هو الفن الكونيّ، فإنّ هذا التوافق بين صُوَر الفن والأنواع الفنّيّة سينكسر، إذ ليس هناك من شكلٍ لفنّ كونيّ يمكن أن يؤلّف بين الأشكال الثلاثة، أي الرمزيّ والكلاسيكيّ والرومانسيّ.

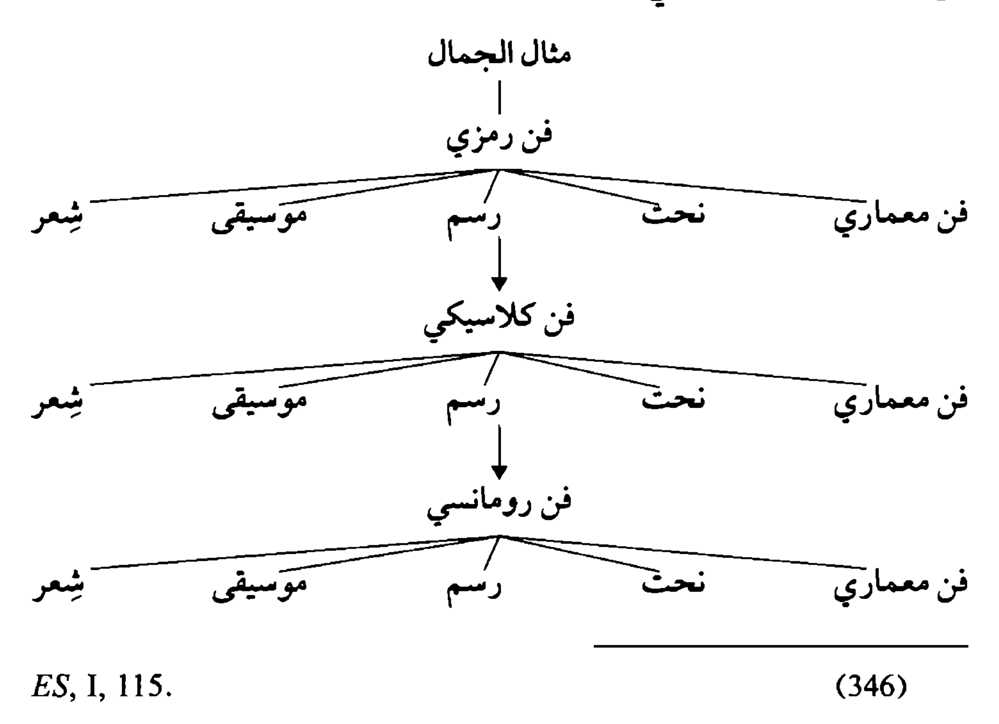
حتّى وإن نحن وضعنا الشعر جانبًا مؤقّتًا، فإنّ الصعوبات لن تختفي. وفعلًا، إذا كان هناك صلاتٌ ضرورية بين أشكال الفن المختلفة وفنون معيَّنة، فعلى نسق الفن نفسه عندها أن يؤرَّخ، أي يجب على التسلسل المفهوميّ للفنون (بحسب درجة جوّانيتها) أن يكون هو أيضًا تسلسلًا زمنيًّا. إنّ العمارة ليست أوّل فن فَحَسْبُ من وجهة نظر التحديدات المفهومية، بل أيضًا من وجهة نظرٍ تاريخية. كذلك فإنّ شكل الفنّ الذي إليه ينتمي - الفن الرمزي - هو تاريخيًّا أوّل شكل للفن، والعمارة هي بدورها أوّل الفنون في التاريخ الإنسانيّ. إذا عمّمنا ذلك، وميّزنا بحسب اللحظات المفهومية الثلاث، وهي الكونية والجزئية والفرادة، نحصل على الرسم البياني التالي:

الكونية	مثال الجميل (الشعر؟)		
الجزئية	الفن الرمزيّ	الفن الكلاسيكيّ	الفن الرومانسيّ
الفرادة	فن العمارة	النحت	الرسم، الموسيقى (الشعر؟)

التطوّر التاريخيّ

يعرف هيغل جيّدًا أنّه لا يمكن المحافظة على هذا التوافق بشكلٍ دقيق، فيضيف فورًا: «ولكن، من ناحية أخرى، بما أنّ هذه الأشكال الفنّيّة محدَّدة كأشكالٍ **عامّة**، فهي لا تقتصر على تحقّقها الجزئي في نوعٍ

فنّي معيَّن بل لها وجودٌ أيضًا في الفنون الأخرى، وإن كان برتبةٍ أدنى. لهذا السبب، تنتمي الفنون في فرديتها إلى **واحدةٍ** من صَور الفن بطريقة مخصوصة وتركّب حقيقتها الخارجية **المناسبة**، ولكنّها تُمثِّل في الوقت نفسه كلّيّة صور الفن في نمط تحقّقها الخارجي الخاص[346].» بمعنى آخَر، ينتمي كلّ فنٍّ بشكلٍ أساسي إلى إحدى صور الفن، ولكنّه يتعيّن أيضًا بحسب الصور الثّلاث. إنّ الفنون المختلفة تبقى مرتبطة تاريخيًّا بشكلٍ مُميَّز بلحظةٍ تاريخيّة معيَّنة، ولكنّها تملك في الوقت نفسه وجهًا خارقًا للتاريخ أو سانكرونيًّا. يتمثّل كلّ فنٍّ في كلّ صور الفن، ولكنّه يتحقّق باراديغميًّا في الصورة التي تناسب رؤيتها للعالم منزلة موادّه السيميائيّة أكثر من غيرها. أمّا الشعر، فيحتفظ، بسبب كونيّته، بمنزلته المخصوصة كإضافة موجودة في كلّ صُوَر الفن، وإن كان عليه بوصفه فنّ الجوانية، أن يجد في الصورة الرومانسية تَحقُّقه الأنسب.



(346) *ES*, I, 115.

مع الأسف، لا يدافع هيغل بشكلٍ متسق عن هذا التصنيف المغاير والأكثر تعقيدًا. فيقول إنّ فنّ العمارة، وهو يعيّنه كفنٍّ رمزيّ، يجد تحقّقه البارادیغميّ في... الهيكل الإغريقيّ، وإذًا في الفن الكلاسيكيّ! ومن ناحية أخرى، في الفصول المُخصَّصة للرسم والموسيقى، يعرض هيغل تحقّقهما الرومانسيّ فَحَسْبُ، دون أن يفوه بأيّ كلمة عن الصورة الكلاسيكية أوالصورة الرمزية. أمّا الشعر، الذي من المفروض أن يكون الفن الكونيّ، فيقدّمه كنوع من التأليف، لكلّ الفنون التشكيلية والموسيقى تارةً، وتارةً أخرى كتأليفٍ للرسم والموسيقى.

ربما تعود بعض هذه الشكوك وهذا التردّد إلى كون منزلة نصّ **الجماليات** غير متجانسة. ولكن يبدو لي أنّ هناك سببًا آخَر أيضًا، أقلّ عرَضية، ويعود إلى وضع هيغل عمليَّتَيْن استنتاجيَّتَين مستقلَّتَين إحداهما عن الأخرى، يحاول في ما بعد توحيدهما. تستنج الأولى صوَر الفن من مثال الجميل وتوزّع الفنون الخمسة على هذه الصوَر الثلاث. يعود هذا الاستنتاج إلى سعيه إلى وضع السمة المركزية للفن الكلاسيكي وإلى بيان أنّ النحت، وهو التأليف الكامل بين الروحي والحسّي، هو الفن بامتياز. ولكن، ما إن يبدأ بعرض الفنون المختلفة، حتّى يرتّبها هرميًّا ليس بحسب تأليف وسطي (النحت) فحسب، بل أيضًا بحسب تأليفٍ أقصى يحقّقه أكثر الفنون روحانيةً، أي الشعر. ومع أنّ النحت يبقى نقطة التوازن بين الجوانية والبرانية، فإنّ وظيفته تشهد منافسة من الشعر (العنصر المميَّز الثاني) الذي يُمثِّل الفن الأكثر مثاليةً. لا يحصل هذا التثمين للشِّعر بعد ذلك باسم الفن، بل باسم الحركة الشاملة للروح المطلَقة التي تُنتج دَخلنَة (intériorisation) تتعمَّق أكثر فأكثر، أي إدخالًا مجدَّدًا للفن في الفكر المحض.

عندما ينتقل هيغل من اشتقاق أشكال الفن إلى اشتقاق الفنون المختلفة، فإنه يغيِّر المنظور. ففي حين يقع الاشتقاق الأول في إطار تحديد ماهية الفن كتأليفٍ بين الحسّي والروحي، يقود الثاني تحتيًا منظورٌ يتخطّى المجال الجمالي البحت لكي يأخذ بالاعتبار الحركة الشاملة للروح المطلَقة. وعلى الصعيد الأعمّ، تأتي الصعوبات التي اعترضتنا من سعي هيغل إلى توحيد هذين الاشتقاقين الخاضعَين لرهانات مختلفة تمامًا تُظهر الشرخ داخل **الجماليات** المُمزَّقة بين المنطق الفنّي والمنطق العامّ للنسق الأنطولوجي.

تنشأ تضارباتٌ أخرى من إغراء تاريخاني يدفع هيغل للسعي إلى تأريخ **كلّ** التقسيمات المفهومية التي يسلِّم بها. وبما أنّه يشدّد على السمة التطوّريّة لِصُوَر الفن وللفنون، لا نرى جيّدًا أيّ واحدٍ من المستويَيْن يمكن أن يكون تخصيصًا للآخر. وليس من الصدفة أن يتردَّد هيغل دائمًا في ما يخصّ المكان الذي تحتلّه صُوَر الفن والفنون المختلفة في الترتيب الهرمي للتحليل المفهومي. يقوم هذا التحليل مبدئيًا على ثلاثة مستويات، هي التحديد الكوني والتعيين الجزئي والتحقُّق الفردي. ولكن هيغل يقترح وجهَين مختلفَين متنافسين لهذا الترتيب الهرمي. الوجه الأوّل[347] يعتبر أنّ مثال الجميل هو لحظة الفن الكونية، وأنّ صُور الفن هي لحظاته الجزئية والفنون المختلفة تحقّقاته الفرديّة. ولكن في مكان آخـر[348]، يقول هيغل إنّ صور

---

(347) انظر مثلًا:

ES, I, 104; *ES*, II, 245-246.

(348) انظر:

ES, I, 103.

الفن توافق لحظة الفن الكونيّة، فيصف سلسلة المنظورات الكونية (Weltanschauugen) المختلفة كتطوُّر كونيّ (allgemeine). أمّا الفنون على اختلافها، فهي تطابق لحظة الجزئية (besondere Künste). بحسب هذا المنظور الثاني نجد التحقُّق الفردي لمثال الجميل بالتأكيد في الأعمال الفرديّة، وإن كان النص لا يقول ذلك حرفيًّا. يعتبر ستيفن بنغاي (Steven Bungay)(349) أنّه لا يمكن قبول أي من الوجهَين، وأنّه إذا أردنا أن نكون أوفياء لفكر هيغل، فعلينا بالأحرى أن نرى في مثال الجميل اللحظة الكونية، وفي الفنون المختلفة اللحظاتِ الجزئية لهذا المثال الكوني، وأخيرًا في صُوَر الفن اللحظات الفردية المختلفة الراجعة إلى فردية الرؤى للعالم التي من المفروض أن تجسّدها الأعمال. ولكن مَهْما كان موقفنا من القيمة الضمنية لهاتَيْن الثلاثيتَين اللّتَين يقترحهما هيغل، فإنّ وجودهما المتزامن ذاته هو المُهِم، إذ يبرهن أنّه ما إن يسعى إلى تأريخ مستوَيي التحليل سويًّا، وهما صور الفن ونسق الفنون، حتّى يخِلّ بنسقه. بالفعل، إذا وجَب لأحد المستويين أن يعيّن الآخَر، لا يمكن عندها أن يرجعا كلاهما بالدرجة نفسها إلى عينيّة تاريخية أخيرة. فتكون صور الفن التعيينات التاريخية للفنون، أو يجتاز التطوّر التاريخي كلّ الفنون ويذهب من الفن الرمزي إلى الفن الرومانسي مرورًا بالفن الكلاسيكي، أو على العكس، يذهب التطوّر التاريخي من العمارة إلى الموسيقى (لنترك الشعر دومًا على حدة)، مرورًا بالنحت والرسم، ولكن في هذه الحالة، لا يعود من الممكن لِصُوَر الفن الثلاث إلاّ أن

(349) Stephen Bungay, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aethetics*, Oxford University Press, Oxford, 1984, pp. 53-54.

تكون تحديدات مجرَّدة تحقّقها الفنون المختلفة. إنّ أيّ سعيٍ لدمج الاثنَين ومماهاة التحقّق البارادیغميّ لفنٍّ أو آخر بهذه الصورة الجزئية للفن أو تلك سيبوء بالفشل، على الأقلّ لأنّه بحسب التعريف العام للفن لا يمكن للتحقّق البارادیغميّ لأيّ فنّ بوصفه فنًّا أن يحصل إلّا في الفن الكلاسيكيّ، فههنا يبسط الفن مِلءَ ماهيته. إنّ الحلّ الوحيد المُتَّسق هو في التخلّي عن تأريخ تقسيم الفنون والاكتفاء بتقسيم صور الفن. ولكن هذا الحل غير ممكن، بما أنّ منطق النسق يتطلّب **أيضًا** تطوّرًا في الفنون المختلفة يؤدّي إلى جوانية الرسم والموسيقى وبالأخص الشعر. وهذا الاقتضاء لا ينجم عن التحليل الجمالي البحت بل عن ضرورة استيعابها في النسق الفلسفي الشامل، الذي «يبرمج» لكلّ دائرة الروح المطلَقة حركة دَخْلنَة تدريجية تؤدّي إلى تجاوز الفن بواسطة الفكر، ويعني هذا التجاوز تَحلُّل الفنّ ذاتيًّا في الكوميديا، وهي اللاعودة للشِّعر وبالتالي للفن(350).

---

(350) نعرف موقف هيغل المتضارب بإزاء الدعابة الظريفة، الصنف الذي يعدّه رومانسيًا بصفة نموذجية. ومع ذلك فإنّ تصوّره للكوميديا كانحلال ذاتي للفنّ (بوصفه تمثّلًا جوهريًّا) مدين بالكثير لهذا الصنف. والكاتبان المرتبطان بالمثالية الموضوعية اللذان استفادا من مقولة الدعابة الظريفة هما سولجر (Solger) (سبق ذكره) ثم في تاريخ لاحق كارل روزنكرانز:

(Karl Rosenkranz, *Ästhetik des hässlichen,* 1853, Wissenschaftliche buchgesellschaft, Darmstadt, 1973).

وروزنكرانز هو الكاتب الوحيد من تلك الحقبة (في حدود علمي على الأقل) الذي ينطلق من حقيقة أنّه بما أنّ المقولات الجمالية تحيل إلى قيم، فإنّ التحديدات السلبية تفعل الشيء نفسه بقَدْر ما تفعله أيضًا التحديدات الإيجابية. وهذا ما يعني ضمنيًّا طبعًا أنّ الفنّ لا يمكن تعريفه بمقولة الجميل.

إذا لم يكن هناك إلّا ثلاثةُ أشكال للفن، أي ثلاث لحظاتٍ توافق التفسير التدريجيّ لماهية الفن، وإذا كانت الفنون المختلفة تشير إلى هذه اللحظات كمرجعٍ لها، فلِمَ يوجد أكثر من ثلاثة فنون؟ وإذا لم يكن هناك ثلاثة فقط، فلِمَ يوجد خمسة فنون وليس ستة أو سبعة؟ السؤال أقلّ عبثية ممّا يبدو، بما أنّ كتاب **الجماليات** يزعم عَرْض الفنّ بِحَسَب طبيعته الأساسية، مّما يعنى أنّ كلّ واحدةٍ من لحظاته ضرورية، ولكن أيضًا أنّه ليس هناك من لحظاتٍ أخرى: فالنسق يقدّم نفسه كنسقٍ مكتمل ومغلَق. وفعلًا، نقرأ: «[...] ينبغي أن يُبنى التصنيف الحقيقي على طبيعة العمل الفنّي، الذي يُعبِّر في مجموع الأنواع عن جملة الأوجه اللحظات الكامنة في مفهوم الفن[351].» من هنا الأهميّة البالغة لمسألة عدد الفنون، ومصدر هذا العدد، وإضفاء المشروعيّة عليه. المشكلة لا تخص أشكال الفن، لأنّها تُستنتَج مباشرة من جدلية الجوانية والبرانية، وهي جدلية تشرعن في الوقت نفسه ترتيب الأشكال وتعاقبها. ولكن الأمر يختلف في ما يخصّ الفنون، إذ يبدو أنّ وجود خمسة فنونٍ معترَف بها لا يأتي من استنتاجٍ فلسفي بل من مُلاحَظة واقعٍ جائز. وإذا ما شهدنا في التقليد الغربي بلورة تدريجية لترتيبٍ هرمي للفنون (والوضع يختلف طبعًا في تقاليد أخرى) أدّى إلى خمسة فنونٍ معترَف بها، فالأمر يتعلق هنا بمجرَّد صدفة تاريخية[352].

---

(351) *ES*, II, 254 (trad. fr., III, 13).

(352) انظر:

Paul Kristeller, The Modern System of the Arts», in: *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951), pp. 496-527; 13 (1952), pp. 17-46.

ولا تشمل هذه الفنون الخمسة كلّ نشاطات البشر الجمالية، ولا حتّى النشاطات الفنّيّة المؤسّسة في الغرب. يكفي أن نذكر منها فن الرقص أو فنّ الحدائق (الذي نجده أيضًا في جماليات كانط) وهما فنّانِ تُهمِّشهما نظرية الفن التأمّليّة[353].

واجهت هيغل صعوبات متعدّدة في سعيه إلى التوفيق بين نسق الفنون الخمسة وأساسها التأويلي (أشكال الفن الثلاثة)[354]. فعند نقطة الانطلاق، هناك توزيع ثلاثيّ مُقنِع (من وجهة نظر تماسك النسق) ويتعلق بحقل الفنون التشكيلية الثلاثة، التي يرجع كلٌّ منها إلى شكل ما للفن، العمارة إلى الفن الرمزيّ، والنحت إلى الفن الكلاسيكيّ، والرسم إلى الفن الرومانسيّ. ولكن هذا التوزيع الذي يقيم توافقًا تامًّا بين أشكال الفن والفنون يختلّ في ما بعد بسبب ضرورة إيجاد مكانٍ للموسيقى والشعر. رأينا سابقًا المنزلة غير الثابتة الممنوحة للشِّعر: هل هو فنٌّ رومانسيّ أم فنٌّ كونيّ؟ عندما

---

(353) علينا بالطبع أن نكون أكثر دقّة. لقد رأينا أنّ الرقص في كتاب **الفينومينولوجيا** كان يملك منزلة معترفًا بها، فهو في وسط إحدى مقولات العمل الفنّي الثلاث الأساسية، وهي العمل الفنّي الحَي، (وهي مقولة لم تَعُد موجودة في كتاب **الجماليات**).

(354) قد انتُقِد التوافق الذي أقامه هيغل بين الفنون وأشكال الفن باكرًا جدًّا، وبالتحديد من قبل كريستيان هيرمان فايسه (Christian Hermann Weisse)، في تقرير عن **الجماليات** في الـ:

Hallische Jahrbücher für Wissenschaft unk Kritik, 1er -7 sept. 1838, p. 1695.

هو يعتقد بأنّ التوافق بين النظامَين في وقائعهما غير متساوق (haltlos) واعتباطيّ (willkürlich). انظر: Bungay، مرجع مذكور سابقًا، ص 55.

يصفه هيغل كـ«فنٍّ كونيّ[355]»، يستطيع أن يُماهيه بمثال الجميل، أي الفن في وَحْدته المطلَقة. ولكنّه لا يعود عندها تعيينًا فرديًّا للفن يمرّ بالضرورة عبر تعيينٍ جزئي لأشكال الفن. بعبارة أخرى، إذا كان الشعرُ الفنَّ الكوني، فهو عندها لا يقبل الحصر مقوليًّا في الفنون الأخرى. وبعكس ذلك، إذا كان الشعر فنًّا رومانسيًّا، فلماذا يُكرِّس هيغل معظم تحليلاته للشِّعر القديم بل ويستنتج التحديدات الأساسية لأنواعه (أي الملحميّ والغنائيّ والمسرحيّ) من هذا الشعر القديم نفسه؟ تطرح الموسيقى مشكلات أخرى تؤثّر أيضًا، بشكلٍ متناقض، على الرسم. فمن ناحية أولى، عندما يربطها هيغل بالرسم، يكون مجبرًا على أن «يفصل» الرسم عن باقي الفنون التشكيلية وأن يجعل منه فنًّا كلّه جوانية روحية. ولكنّه يعتقد في الوقت نفسه أنّ الموسيقى هي فن الجوانية الحقيقي، ويقابلها لهذا السبب بالرسم بوصفه فنّ المظاهر الخارجية. من هنا غموض منزلة الرسم كما يظهر بوضوحٍ شديد في الصفحات الافتتاحية في الفصول المُكرَّسة للشِّعر، حيثُ يقارن هيغل بين الشعر والفنون الأخرى. فيفترض حينًا في الشعر أن يكون التأليف بين الفنون التشكيلية والموسيقى، وأحيانًا تأليفًا بين الرسم والموسيقى، بحسب اعتباره إيّاه فنًّا كونيًّا أو الفن الرومانسي الثالث. بمعنى آخَر، الرسم هو حينًا فنٌّ تشكيلي يتحقَّق في شكل الفن الرومانسي، وأحيانًا هو ممَثِّل للفن التشكيلي بوصفه مقابلًا للجوانية المحض في الموسيقى. هو، مقارنةً بباقي الفنون التشكيلية، فنّ جوانيّ، بينما يبقى فن المظاهر الخارجية

---

(355) *ES*, III, 233.

مقارنةً بالموسيقى. وفي كلّ الأحـوال، إنّ جمعه مع الموسيقى يُشوِّش النسق.

ثمة مشكلات أخرى تنشأ على مستوى البعد الكرونولوجيّ لنسق الفنون، وهو بعدٌ لا مفرّ منه، لأنّ كلّ تمايز مقولي يعود إلى خطاطة تطوّرية. ويميّز هيغل في الحقيقة ثلاث خطاطات:

أ) تَطوُّر كلّ فن بمروره بأشكال الفن الثلاثة.

ب) التطوّر داخل كلّ فن ككيانٍ عضويّ تاريخيّ. فكلّ فنٍّ يعرف ثلاث مراحل أسلوبية متتابعة بالضرورة: الأسلوب الصارم (style sévère) والأسلوب المثاليّ (style idéal) والأسلوب الممتع (style agréable).

ج) التطوّر الذي ينقُل من فنٍّ إلى آخَر ومن نوعٍ إلى آخَر. فالعمارة مثلًا ليست الفن الأوّل فحسب وَفْقَ التحديد المقولي، بل أيضًا من وجهة نظر التكوين التاريخي. كذلك في داخل الشعر، الملحمة هي في الوقت نفسه أوّل صورةٍ بِحَسَب تحديدها المفهومي والنوع الأدبي الأصلي تاريخيًا.

إنّ الصلات الموجودة بين هذه الزمنيات المختلفة غير واضحة نهائيًا. يقول هيغل مثلًا إنّ تطوّر الفنون المستقلّ ذاتيًا بحسب خطاطة الأساليب الثلاثة هو «مستقل عن أشكال الفن» و«مشترك بين كلّ الفنون.» تتوافق هذه الأساليب الثلاثة بالفعل مع اللحظات الثلاث المفتاحية لكلّ حركة عضوية: «لكلّ فنٍّ زمن نشأته، ثم ازدهاره كفن، ويسبق ذلك زمنٌ تحضيري ويعقبه زمن انحطاط. ذلك أنّ منتَجات

الفنون وإبداعاتها هي أعمال الروح، فلا تصل مباشرةً، كما هي حال أعمال الطبيعة، إلى وضعها المكتمل والكامل في داخل مجالها المخصوص، بل لها بدايةٌ، فتطوّر، واكتمالٌ وانحطاط؛ أي نموٌّ، فازدهار، ثم انحلال[356].» هل يعني ذلك أنّ في داخل الحقل الزمني المحدَّد بشكل فنٍّ ما، يعرف كلّ فنٍّ هذا النموّ وهذا التبدّد العضويَّيْن، أو هل يتطابق هذا التطوّر بالعكس مع مجموع أشكال الفن الثلاثة، أي الشكل الرمزيّ الذي يُمثِّل التكوين، والشكل الكلاسيكيّ الممثِّل للكمال، والشكل الرومانسيّ الممثِّل للانحلال؟ يختار هيغل دون شك الجواب الأوّل، لأنّه يرجع إلى تَطوُّر الفنون «في داخل مجال كلٍّ منها»، مع أنّنا قد نعتقد أنّ هذه العبارة ترجع إلى أشكال الفن. ولكن، بما أنّ ثلاثية الرمزي والكلاسيكي والرومانسي نفسها تتبع حركة تبدأ من اختلال توازن أصليّ لتتّجه نحو لحظة توازن ثمّ تنتهي في اختلالٍ نهائي للتوازن، فإنّ التمايزات بين نظامَي الزمنية تجنح إلى الغموض. وهكذا فإنّ الوصف الممنوح للفن الإغريقي كفنّ بامتياز ونظرية موت الفن يرسمان خطوط تَصوُّرٍ عضوانيٍّ ـ تطوّريٍّ للفن كفن بحيث يقتصر على انعكاسه في الأطوار التي تجتازها الفنون المختلفة داخل شكل فنّيٍّ مُعيّن.

يبدو لي بين مجموع الحركات الكرونولوجية المُفترضَة، أنّ الحركة التي يصعب القبول بها أكثر من غيرها هي تلك التي من المفروض أن تربط بين الفنون المختلفة. مع ذلك، تصبح هذه

---

(356) *ES*, II, 246.
(الترجمة الفرنسية، 3، 6، ترجمة منقّحة).

الحركة ضرورية عندما يريد هيغل أن يربط كلّ فنٍّ بشكل فنّي ما وبالتالي برؤية للعالم مخصوصة تاريخيًا. إنّ السمة الاصطناعية للتطابق بين أشكال الفن والفنون تظهر هنا أكثر من أي مكانٍ آخَر. ويتّضح ارتباك هيغل في تردّداته ما إن يتعلق الأمر بالانتقال من الأطروحة العامّة إلى صورها العينيّة. لقد رأينا سابقًا أنّه حاسمٌ في ما يخصّ العمارة: «ابتداءً من مفهوم الفن، سنبحث عن أصوله بحسب الفكرة التي لدينا عن مهمَّته الأولى. هذه المهمّة الأولى هي تشكيل ما هو موضوعي في ذاته، الحقل الطبيعي وجوّ الروح الخارجي، فنعطي بذلك معنًى ونطبع صورةً على ما هو خالٍ من الجوانية، وهما، في ذاتيهما، غير كامنَيْن في ما هو موضوعي. إنّ الفن الذي وجد نفسه أمام هذه المُهِمَّة إنما هو فنّ العمارة، الذي، كما رأينا، سبق، من وجهة نظر تشكيله، النحت والرسم والموسيقى[357].» نجد الشيء نفسه في داخل الشعر، في ما يخصّ الملحمة، التي هي «الكلّيّة الأصليّة»، «الكتاب الأوّل مطلقًا الذي تُعبِّر فيه الروح الأصلية للأمّة عن ذاتها[358].» أمّا في ما يخصّ النحت والرسم، فإن هيغل يكتفي بالعكس بصياغةٍ أضعف لأطروحته. فهناك بالتأكيد، كما يقول، نحتٌ قبل النحت الكلاسيكي، هو النحت المصري، ولكنّه لا يزدهر بالفعل إلّا عند بلوغ العمارة ذاتها اكتمالها، إذ يفترض تمثال الإله قبليًا وجود الهيكَل (الإغريقي). أمّا الرسم، فهو

---

(357) *ES*, II, 267.
(الترجمة الفرنسية، 3، 26، ترجمة منقّحة).

(358) *ES*, III, 331.

بالطبع لا يأتي بعد النحت، بما أنّ العصر القديم كان فيه رسّامون؛ ولكن، كما رأينا، لا يزدهر الرسم في تطابق مع ماهيته إلّا في الزمن الرومانسيّ.

تستحقّ الموسيقى أن ننظر إليها عن كثَب وبتفصيل. إنّ الفصل المكرَّس لها هو بالفعل مختلف عن بقيّة كتاب **الجماليات**. فهيغل لا يضع مثلًا باراديغمًا موسيقيًا، بينما يقوم عرضه للفنون الأخرى على باراديغم من المفروض أن يُعبِّر عن ماهيتها التأويلية، كالهيكل الإغريقي، وتمثال الإله، والرسم الهولندي والإيطالي، والملحمة الهوميرية وتراجيديا سوفوكليس. وباستثناء الموسيقى، فإنّ الفن الوحيد الذي لا يقيم له هيغل باراديغمًا هو الشعر الغنائي. ومن دون شكٍّ لا تُعزَى هذه القرابة بينهما إلى الصدفة، فالشعر الغنائي هو التعبير عن الذاتية الباطنة، كما هي أيضًا الموسيقى، وبشكلٍ أشدّ جذرية، أي بطريقة أكثر شكلية. يضيف هيغل أنّ الجوانية المعنيّة، وفي الحالين، ينقصها تحديدٌ عيني، فيصبح تخريجها (الأنواعي) مجموعةً مبهمة ذات تقسيمات ملتبسة. هذه هي حال الموسيقى بالأخص: «إذا أردنا، بعد هذا التعريف العامّ لمبدأ الموسيقى والمُلاحَظات العامّة أيضًا عن النقاط التي أشرنا إليها للتو، أن نبدأ بتفحّص أوجهها الخاصّة، فسنلقى صعوباتٍ كبيرة تعود إلى طبيعة المسألة ذاتها. بما أنّ طابع العنصر الموسيقي للصوت والجوانية الذي يؤثّر فيه المحتوى، هو شديد التجريد واصطلاحيّ، لا يمكننا التعامل مع الخواص إلّا من خلال تحديداتٍ تقنية للروابط الشاملة بين الأصوات، للاختلافات الموجودة بين الآلات الموسيقية،

ولأنواع الأصوات، وللائتلافات الموسيقية، الخ[359].» بمعنى آخَر، نحن مجبرون على الانتقال مباشرةً من أعمّ تحديدٍ للموسيقيِ إلى تحديد أوجهها التقنيّة. هناك، بين الصعيدَين الطرفيَّين، حلٌّ في الاستمرارية: ينقص المستوى الوسيط، الذي يمثّله، في الفنون الأخرى، عرض المثال التأويلي، المثال الذي يزعم هيغل أنّه يستنتج الأوجه التقنيّة منه. بذلك مثلًا، كان تفضيله تقسيم التراجيديا إلى ثلاثة فصولٍ على تقسيمها إلى خمسة، قد نجم مباشرةً عن التحديد التأويلي للفعل التراجيدي المثالي، وهو تحديدٌ يتضمّن ثلاثة عناصر: قطبَيْن متعارضَين والتوفيق النهائي بينهما. وإذا ما كان هذا المستوى الوسيط، غير أنه مركزي من وجهة نظر النسق(إذ يسمح بربط التحديدات الفلسفية العامّة بمعيارية تقَنية) غائبًا في الموسيقى، فإنما يعود ذلك لكون مادّتها، أي الصوت، صورية خالصة، لا تستطيع التعبير بشكلٍ محدَّد عن المحتوى التصوّريّ الذي تأتي منه: «[...] ما ينقصه هو الاكتمال الموضوعي بالوصول إمّا إلى صُوَرٍ تُمثِّل الظواهر الخارجية الواقعيّة، وإمّا إلى تَصوُّراتٍ وتَمثُّلات روحيةٍ، هي أيضًا موضوعية[360].»

يَتأَتّى عن ذلك نتيجة غير مؤاتية: لمّا كانت الموسيقى شكلية صرفًا، فليس بوسعها إلّا أن تُقدِّم تحديداتٍ كمّيّة ؛ ولكن، كلّ تحديدٍ حقيقيّ هو تحديدٌ لمحتوى، وكلّ تحديدٍ لمحتوى هو تحديدٌ كيفي. هذا النقص في الموسيقى من وجهة نظر التمثُّل التأويلي يجعل منها

(359) *ES*, III, 137 (trad. fr., III, 324).

(360) *ES*, III, 136 (trad. fr., III, 323).

فنًّا قد يخرج في أيّ لحظةٍ من نطاق الفن بكل معنى الكلمة. هذي هي حال الموسيقى الآليّة، فمن المؤكّد أن الموضوع يمكن أن يُمثِّل وضعًا نفسيًّا ولكن تَوسُّع هذا الموضوع لا يوافق أيّ تَوسُّع للمحتوى الأوّل الذي لا يتغيّر أبدًا. إنّ قول الموضوع «يستغرق الدلالة التي عليه أن يُعبِّر عنها»: «إذا ما رُدِّدَ أو جرى توسيعه بحسب تقابلاتِ ووسائط مختلفة، يبدو كلّ هذا الترداد وهذه الانزياحات وهذه التحويلات إلى نبرات أخرى، الخ، غير ضرورية لفهمه؛ فكلّ ذلك ينتمي بالأحرى إلى التوسُّع الموسيقي البحت [...] ولا يقتضيه المحتوى ولا يحتمله. على عكس ذلك، في الفنون التشكيلية فإنّ التوسّع العينيّ حتّى الوصول إلى الفرادة هو دائمًا تحديدٌ أكثر دقّةً وتحليلٌ أكثر حيوية للمحتوى نفسه[361].» بمعنى آخَر، لكي تتمكّن الموسيقى من امتلاك محتوًى مُحدَّدٍ، يجب أن تُعطَى هذا المحتوى من الخارج بواسطة الكلام. ومن غير مثل هذا «المحتوى القَبْليّ الواضح في ذاته، [...] تبقى الموسيقى فارغة، من دون دلالة (bedeutungslos)، وبما أنّ إحدى السمات الأساسية لكلّ فن هي المحتوى والتعبير الروحيّ، وكانت غير موجودة، فهي لا تنتمي في الحقيقة إلى الفن[362].» من هنا الاستنتاج الذي أشرنا إليه سابقًا: الموسيقى الغنائية بما أنّها تستطيع أن تعطي الموسيقى محتوًى محدَّدًا كيفيًّا وبالتالي دلالة عينية، فهي وحدها قادرة على رفع الموسيقى إلى مستوى جديرٍ بالفن، وصوت الإنسان هو بامتيازٍ أداة الفن الموسيقي.

(361) *ES*, III, 142.

(362) *ES*, III, 148-149.

هذا أكثر الاستنتاجات تناقضًا، إذ يقول بأنّ الموسيقى لا تصبح فنًّا إلّا عندما تفقد استقلاليتها الذاتية كفن وتتحالف مع الشعر. المسألة لا تخصّ تفضيل هيغل للموسيقى الغنائية على الموسيقى الآلية، بل كون هذا التفضيل يخصّ نوعًا من الموسيقى لا يوافق تعريف ماهية الموسيقى الذي يقدّمه في مكانٍ آخَر. فلو كان عرّف الموسيقى بوصفها الموسيقى الغنائية، ثم استنتج من ذلك الموسيقى الآليّة كصورةٍ ثانويّة، لكان الوضع أقل تناقضًا. ولمّا كانت الموسيقى الغنائية والغناء والإنشاد صوتًا ومعنًى لا ينفصلان، وتنظيمًا شكليًّا صِرْفًا وبنيةً ذات دلالة، فقد كان ربّما بإمكانها أن تدخل في نسقها التأويليّ (حتّى وإن قاد ذلك إلى تهميش الموسيقى الآلية). نرى هنا المفارقة. فالتحديد الفلسفي العامّ الذي يعطيه هيغل للموسيقى، يعرّف بها كتَمثُّل صوتيّ **شكليّ بحت** للجوانية في تجرّدها، ممّا يُهمِّش الموسيقى الغنائية. وفي الوقت نفسه، ليست الموسيقى فنًّا حقيقيًّا إلّا عندما تكفّ عن أن تكون موسيقى آلية محضًا، أي عندما تصبح غنائية، أي عندما لا توافق ماهيتها، أي إذا توقّفت، نوعًا ما، عن أن تكون فنًّا. على الموسيقى، لكي تكون فنّيّةً (بالمعنى الأنواعيّ)، ألّا تعود فنًّا (كتخصيص لنسق الفنون الخمسة).

مهما كانت طريقة تفحّصنا للمشكلة، فإنّ التداعيات كبيرة في ما يخصّ التماسك الداخلي للنسق الهيغلي. فالموسيقى هي الفن الذي فيه يندحر الافتراض الأساسي لنظرّية الفن الهيغلية، أي الفكرة القائلة بأنّ وَحْدة الفن هي وَحْدة تحديدٍ تأويلي. إذا كانت الموسيقى (الآلية) فنًّا، فلا يمكن لماهية الفن أن يكمُن في محتواها،

لأنّ الموسيقى غير قادرة على التعبير عن محتوى[363]. فلا يمكن إذًا للموسيقى أن تكون فنًّا، ممّا يُهدِّد بجعل النسق الهيغلي غير ذي مصداقية. فالموسيقى في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، على عكس فنونٍ مثل الرقص أو فن الحدائق، كانت قد أصبحت فنًّا ثابتًا ومعترفًا به؛ وينطبق ذلك على الموسيقى الآلية أيضًا. تظهر مصاعب مماثلة في ما يخصّ العمارة. وإذ هي فنٌّ رمزي فإنها تتسم بنقصٍ تأويليّ، فالشكل الحسّي لا يترجم الجوانية الروحية التي يصوغها إلّا بشكلٍ غير كامل. لقد التقينا سابقًا بالتوكيد المتناقض القائل بأنّ العمارة، وإن كانت الفن الرمزيّ بامتياز، فإنها لا تجد تَحقُّقها بشكلٍ مناسب في فن العمارة الرمزي بل في العمارة الكلاسيكية. تتّضح هذه المُفارَقة هنا، ما إن نتذكّر أنّ فن العمارة الرمزي هو فنٌّ معماري مستقلّ ذاتيًّا، ما إن يحقّق ماهية العمارة: «يجب على منتجات هذا

(363) أن يُنكر هيغل، بالرغم من متطلّبات نسقه وجود أيّ محتوى للموسيقى، فإنّ ذلك يُظهر أنّ فكره النسقيّ لا يحجب عنه الواقع، على الأقلّ إذا ما كان سترافينسكي (Stravinsky) على حق في قوله: «أعتبر الموسيقى، في ماهيتها، غير قادرة على التعبير عن أي شيء، شعورًا أو موقفًا أو وضعًا نفسيًّا أو ظاهرةً طبيعية...». أوردته فرانسواز إسكال:

Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 16.

ما قاله سترافينسكي لا يقبل الجدل دون شك، ولكنّ الموسيقى ليست بالتأكيد نسقًا تأويليًّا بالمعنى الهيغلي للكلمة. لمناقشة دقيقة ومطّلعة حول العلاقات بين الموسيقى والدلالة، انظر: Françoise Escal، مرجع مذكور سابقًا، وبالأخص الصفحة 105 وما بعدها. تبيّن المؤلِّفة أنّه يجب النظر إلى أطروحة سترافينسكي في ضوء الدلالات التعبيرية الواضحة (الثابتة تاريخيًّا إلى حدّ ما) المنبثقة عن السياق الثقافي للممارسة الموسيقيّة.

الفن المعماريّ أن تكون موضوع تفكُّرٍ بذاتها، يجب أن تولِّد أشكالًا تمَثُّلية عامّة، أي إنها ليست مُجرَّد غشاءٍ يحيط بدلالات شُكّلت من قبل لذاتها[364].» أمّا الفن المعماري الكلاسيكيّ فهو، على عكس ذلك، وظيفيّ بحت، فهو مجرّد مبنًى، مَوات تأويليًّا، يحيط بتمثال الإله. هكذا تنضمّ ثنائية الفن المعماري المستقل ذاتيًّا والفن المعماري الوظيفي إلى ثنائية الموسيقى الصافية والموسيقى الغنائية؛ ففي الحالتَين كلتَيهما، ما يكون من المفروض أن يظهر كنقصٍ بالنسبة لصفاء ماهية الفن، يثبُت بالأحرى كتحقُّقه البارادیغميّ. وكما هي الحال في ما يخصّ حلول الموسيقى الغنائية محلّ الموسيقى الصافية، يحلّ الفن المعماري الوظيفي محلّ الفن المعماري المستقلّ ذاتيًّا؛ ففي الحالتَين كلتيهما، لا تستطيع المواد السيميائية، وهي مادّةٌ مَوات أو صوت محض، أن تصبح ركائز لدلالة محدّدة وعينية. لا يصل الفن المعماري إذًا إلى تمام تَطوُّره إلّا عندما يكفّ عن سعيه إلى أن يدلّ بذاته ويضع نفسه في خدمة فنٍّ قادرٍ على التعبير بطريقةٍ مناسبة عن الجوانية الروحية، وهو النحت تحديدًا. هذه المرحلة الكلاسيكية في الفن المعماري هي مرحلة الهيكل الإغريقي. فعلى عكس مَباني الحقبة الرمزية (برج بابل مثلًا) لم يعد الهيكل الإغريقي يملك دلالة خاصّة به، بل أصبح وظيفيًّا بحتًا (zweckmässig). وبوصفه بيتًا للإله، فإن نموذجه هو بيت الإنسان، ولقد رضخ اختيار مكوّناته (من عواميد وجدران وأبهاء معمَّدة، إلخ...) لدوافع صوريّة بحتة.

---

(364) ES, II, 273.

توجد هنا مفارقتان اثنتان على الأقلّ. فمن ناحية أولى، الفن المعماريّ هو الفن الرمزيّ، وطبيعته معرّفة إذًا كتخريج غير ملائم للمحتوى الروحي، فالتحقّق الحسّي يفرضُ ضبابية لا يستطيع المعنى أن يخترقها. ولكن تعريف الفن في ذاته هو أنّه انصهارٌ للمادّة الحسّيّة والمعنى الروحي. لذلك، من المستحيل على الفن المعماريّ أن يكون فنًّا بالمعنى الكامل للكلمة، بل فقط، كما يقول هيغل في ما يخصّ الفن الرمزيّ، مرحلةً تحضيرية تؤدّي إلى الفن. وبتعبير آخَر، فإنّ تعريف الفن المعماريّ نفسه هو أنّه ليس في الحق فنًّا. من ناحية أخرى، وهنا مفارقة أعظم، يتحقّق الفن المعماري بشكلٍ أكمَل كلّما ابتعد عن ماهيته الخاصة، أي كلّما توقّف عن كونه رمزيًّا، أي كذلك كلّما كفّ عن امتلاك بُعْدٍ رمزيٍّ. المُفارَقة هنا أعظم مما في حالة الموسيقى. وجب على الموسيقى أن ترضخ للشِّعر، لأنّها لا تملك بُعدًا تأويليًّا. أمّا الفن المعماريّ، فيملك بعدًا تأويليًّا خاصًّا، وإن يكن غير ملائم. بالتالي، يفترض تحقّقه البراديغميّ، أي الفن المعماريّ الوظيفي، وبطريقة ما، أن لا يعود فنًّا (لأنّه يخسر بُعده التأويلي الذي يحدّد الفنَّ بوصفه ذاك) ليتحقّق بالكامل (إنما كيف؟). من الواضح أنّ هيغل يقع هنا ضحيّة صراع بين قناعته بأنّ الفن المعماري لا يملك وظيفةً تمَثُّلية، ومتطلّبات نسقه، الذي يُحدِّد الفن نفسه بمحتوًى تَمثُّليّ معيَّن.

يعود كلّ هذا التنافر في نسق الفنون في جانب كبير منه إلى فرضيّتَين أساسيّتَين في الجماليات، هما الفكرة القائلة بأنّ التمايزات المفهوميّة تنمو تدريجيًّا في التاريخ (من هنا التاريخانيّة)، والأطروحة

التأويلية القائلة بأنّ وَحْدة الفنون يضمنها تطابق محتواها. الفرضيّة الأولى هي المسؤولة عن السعي من دون جدوى إلى الربط بين نسق الفنون السيميائي والنسق التاريخي لِصُوَر الفن. والفرضيّة الثانية تؤدّي إلى تحديداتٍ، أقلّ ما يُقال فيها إنّها تنطوي على مُفارقَة، للفن المعماري والموسيقى، وهما فنّانِ يصعب التوفيق بينهما وبين الأطروحة القائلة بأنّ الصور ليست سوى ترجمة لمحتوًى ما ولرؤية ما للعالم وتفعيلٍ لهما.

ربّما ليس من الصدفة أن تبدأ بالظهور مسألة الملمح الجماليّ للفنّ ـ وهي الغائب الأكبر في كتاب **الجماليات** ـ عندما يتكلّم هيغل عن هذَين الفنَّيْن. سأكتفي هنا بمثال الفن المعماري. يظهر الوجه المؤسف لغياب إشكاليةٍ خاصّة بالجماليات عندما يتحدّث هيغل عن الفن المعماري الوظيفي. ما الذي يجعل من مبنًى وضِع فقط لأجل «استعماله لغرضٍ مُعيَّن[365]» مبنًى جميلًا أيضًا؟ إذ يبدو تخصيص شيءٍ ما لهدفٍ خارجي غير متوافق مع الغائية الذاتية، وهي أساسية في تَصوُّر هيغل للفن. من ناحية أخرى، فإنّ مجال مثال الجميل مبعد من الفن المعماري ما إن يكفّ عن امتلاك معنًى خاصٍّ به. مع ذلك يحاول هيغل إدخال الجمال المعماري: «ولكن لكي ترتفع هذه الصور، التي تظهر فيها بدءًا هذه الصفة الغائية، نحو الجمال، يجب ألّا تبقى في تَجرُّدها الأوّل. عليها، خارج التناظر والتناسب وبالإضافة إليهما، أن تقترب من العضوي والعيني والمحدود في ذاته والمتعدّد الأشكال. يبدأ إذًا التفكير في اختلافات وتحديداتٍ،

(365) ES, II, 303.

وإعارة انتباه خاصّ لبعض السمات، وإظهار بعض الجوانب بدلًا عن جوانب أخرى، وتعبير موجز، يبدأ القيام بعملٍ لا تبرّره الغائية وحدها[366].» يدلّ غموض المصطلحات هنا على حرج عميق. في الواقع، يبحث هيغل عن مصطلحٍ ثالث مستحيل، ليس الوظيفية البحتة ولا مثال الجميل في تحديده كمحتوى تأويلي متجسّد في شكلٍ حسّي. لا يمكن إلّا أن نفكّر هنا في الغائية من دون غاية نوعية، في الجماليات الكانطية. هكذا نعلم أنّ على صُوَر الفن المعماري أن تقترب، لا شكّ، من الصور العضوية، ولكن من دون أن تذهب إلى حدّ تمثيلها فعليًا، خشية أن نقع من جديد في الفن المعماري الرمزي، الذي يستخدم الأشكال العضوية معطيًا إيّاها بُعدًا تأويليًا. بالإضافة إلى ذلك، يجب ألّا يصبح هذا الجمال المعماري «مُجرَّد زينة[367]»، أي عليه أن يبقى مرتبطًا دوما بالوظيفية. وعلى هذا النحو، يقع الجمال المعماري الكلاسيكي بين مثال الجميل، الذي ينزعه عن نفسه لكي يخدم بشكلٍ أفضل العمل النحتيّ، وجمال التزيين، الذي يقع خارج مجال الجمال الحق. ولكن لا يمكن أبدًا التفكير في هذا المُصطَلَح (الكانطي) الثالث في إطار جماليات هيغل، حيث مجال الجميل امتدادٌ لمجالِ التعبير الحسّي لرؤية ما للعالم، أي لتعريفٍ تأويلي للجميل.

يمكننا أن نبيّن ظهور الصعوبة نفسها في الموسيقى، في ما يخصّ بعدها الشكليّ البحت ومسألة معرفة كيفية تقدير هذا البعد في حال

---

(366) *ES*, II, 297 (trad. fr., III, 53).

(367) *ES*, II, 299.

عدم إرجاعه إلى محتوى. في كلتا الحالتَيْن، تصطدم **الجماليات** بالحدود التي يفرضها عليها إطارُها النظري؛ فتكشف في دفاعها عن نفسها أنّه لا يمكن حصر نظريّة الفن بكلّ بساطةٍ بتأويل، وأنّ الشكل ليس مُجرَّد لباسٍ للمحتوى، وأنّه لا يمكن حصر الجمال بالتمثُّل، وأنّ الفنون تفعل أكثر من مُجرَّد تعبيرها عن رؤية ما للعالَم.

فن الفن: الشعر

ليس مُستغرَبًا أن يرفع هيغل من قيمة الفن القولي، بما أنّه ينظر إلى الفنون بشكلٍ شبه كاملٍ من الناحية التأويلية. من المؤكّد أنّ مسألة الفن الباراديغميّ معقَّدَة، لأنّ الشعر يبدو في تنافسٍ مع النحت. ولكن هذا التنافس هو في الظاهر فقط، بما أنّ لكلٍّ من الباراديغمين دلالة مختلفة.

النحت هو الفن بامتياز عندما يعرّف هيغل بالفن في عَلاقة بمعرفة الذِّهن والفكر التأمّليّ؛ فعمل النحّات يحقّق بأفضل شكلٍ الطبيعة الثنائية للتمَثُّل الفنّي، الذي يمتاز عن المعرفة الخطابية في كونه في الوقت نفسه واقعًا حسّيًا ودلالة روحيّة. من هذا المنظور، يبدو الشعر غير قياسي، لأنّه يحصر تَحقُّقَه الحسّي، أي الصوت، بمرتبة «الإشارة الجامدة[368]» البحت. ولا يعود له قيمة دالّة فنيًّا كظاهرةٍ حسّيّة، بل فقط كحاملٍ اعتباطيّ لدلالة ما: «لهذا السبب، لا فرق بين سماع عملٍ شعري أو قراءته، ويمكنه، دون أن يخسر أيّ قَدْرٍ من قيمته، أن يُترجَم إلى لغاتٍ أجنبية أو أن يحوَّل إلى نثرٍ، ليحصل

(368) *ES*, III, 235 (trad. fr., IV, 18).

على نغماتٍ وجهارة صوتٍ مُتنوِّعة[369].» ولكن، عندما يقلِّل الشعر من اعتماده على الحسّ، يبتعد عن التعريف المفهومي للفن: «[...] إنه يُدمِّر الوَحْدة بين الجوانية الروحية والبرانية الواقعية، إلى حدّ أنه لا يوافق المفهوم البدائي للفن ويصبح مهدَّدًا بالانفصال الكامل عن الحقل الحسّي والضياع تمامًا في المجال الروحي[370].» من هنا أيضًا الخطرُ الذي يهدّده دائمًا، وهو خطر الوقوع مُجدَّدًا دون مستوى الفن في خطاب الذهن، أو خطر إرادة الذهاب أبعد من الفن، باتّجاه الخطاب التأمّليّ.

وفي المقابل، عندما نضع أنفسنا في وجهة نظر التعريف التأويلي للفن، يظهر بوضوح تامّ تَفوُّق الشعر على الفنون الأخرى. وبالفعل، فإنّ جميع الفنون الأخرى محدودة، في ما يخصّ حقل محتوى الفن، أي مثال الجميل، الذي يمكنها أن تُمثِّله. يعود ذلك التحديد حقًّا إلى خصوصية تَحقُّقها الحسّي ـ أي موادّها ـ الذي يبقى دومًا غامضًا جزئيًا في الدلالة الروحية. وكلّما نجح فن في التخلّص من الحدود الخاصة بالغموض، كان مجال الأفكار التي يقدر على التعبير عنها أكبر: «يتحرّر الشعر من تبعيته بإزاء المواد، بمعنى أنّ عباراته الحسّيّة لا تتطلّب، لكي تكون دقيقة، أن يحصر الشاعر نفسه في حدود محتوًى مخصوص ونمط تَصوُّر وعَرْض مخصوص أيضًا. بالإضافة إلى ذلك، لا يرتبط الشعر بشكل من أشكال الفن دون غيره، بل هو فن كوني يستطيع أن يصوغ بأيّ شكل ممكن أيّ محتوى يصل إلى

(369) *ES*, III, 229-230 (trad. fr., IV, 13).

(370) *ES*, III, 235 (trad. fr., IV, 18).

المخيّلة ويُعبّر عنه، ذلك أنّ المخيّلة، هذا الأساس العامّ لكلّ أشكال الفن الجزئية ولكلّ الفنون، إنما هي، وتظلّ هي، المادّة التي يعمل عليها[371].» وكما تُبيّن نهاية المقطع المذكور، فإنّ تفوّق الشعر على الفنون الأخرى ليس كمّيًا فحسب، بل هو كيفيٌّ أيضًا. فالشعر لا يعبّر فَحَسْبُ عن محتويات أكثر من الفنون الأخرى، بل له منزلة خاصَّة لأنّه يعمل بشكلٍ مباشر في المخيِّلة وعليها.

كيف يتحرّر الشعر من تبعيته بإزاء المواد؟ فالمادّة القولية تملك هي أيضًا خصوصياتها وتملك، في ما يبدو، حدودها. هذا مُؤكَّد، ولكن مادّة (Material) الشعر الفعلية ليست ـ كما قد يبدو لأوّل وهلة ـ التعبير الكلامي كظاهرةٍ مادّيّة، بل التمثُّل الباطن هو ما يُشكِّل بنفسه المادّة الشعريّة: «تحلّ الأشكال الروحية مكان الحسّي وتعطي المواد التي يتم صوغها، كما كان يفعل في السابق الرخام والبرونز واللون والأصوات الموسيقيّة[372].» وليس للصوت الشعري المنزلة نفسها التي للصوت الموسيقي أو حجر النحّات، فهو مُجرَّد مادّةٍ بالمعنى غير الصحيح للكلمة: «لا تستخدم الروح [...] العنصر الكلامي إلا كوسيلةٍ فقط، للتواصل أو للتخريج المباشِر؛ وتنفصل عنه منذ البداية كما تنفصل عن مُجرَّد علامة، لتنطوي على نفسها[373].»

تظهر مباشرةً صعوبتان. تعود الأولى إلى أنّ من المفروض أن يكون التمثُّل الباطن **محتوى** كلّ فنّ، وبالتالي الشعر أيضًا: «يمكن

(371) *ES*, III, 232-233 (trad. fr., IV, 16).

(372) *ES*, III, 229 (trad. fr, IV, 13).

(373) المرجع نفسه.

أن يعترض البعض قائلين بأنّ التمثُّل يُشكِّل مع الحدوس محتوى الشعر، وبالنتيجة لا يمكن اعتبار كلٍّ منهما تخريجًا أو مَوضعة (objectivation) للشِّعر[374].» ولكن هنا بالضبط تظهر خاصّيّة الشعر. فهو الفن الوحيد حيث المادّة والمحتوى هما نوعًا ما الشيء نفسه. فتظهر حينئذ صعوبةٌ ثانية: إذا كان التمثُّل الباطن في الوقت نفسه مادّة الشعر ومحتواه، فبمَ يتميّز الشعر عن الخطاب النثري؟ في الحقيقة، لكي تتمكّن مادّة التمثُّل من التحوّل إلى محتوى شعري، على التخيّل أن يحوّلها. هذا التحوّل هو الذي ينقص التمثُّل العادي. «يمكننا أن نصف هذا الاختلاف بشكلٍ عامّ قائلين بأنّ التمثُّل في حدّ ذاته ليس هو ما يجعل من محتوًى ما محتوى شعريًّا، بل التخيّل الفنّي. [...] يفترض الاستيعاب الشعري لمحتوًى ما شرطًا أساسيًّا هو التالي: يجب أوّلًا ألّا يتمّ تَصوُّر المحتوى بحسب مصطلحات الفكر التأمليّ أو الذهن، أو في شكل شعورٍ من دون كلام، أو في شكل وضوحٍ ودقّةٍ خارجيَين حسّيّين؛ ومن ناحيةٍ أخرى، ينبغي ألّا يدخل في التمثُّل كواقعٍ متناهٍ، مع كلّ ما لهذا الواقع من عرَضيَّةٍ ونسبيّةٍ ومصادفة وجوازٍ[375].» ينتمي هذا التحوّل التخيّلي بدوره طبعًا إلى مجال التمثُّل (Vorstellung) الباطن، فيصبح الشعر الفنَّ الذي يتحقَّق في التمثُّل الباطن ومن خلاله: «[...] لا وجود للموضوعية إلّا في الوعي نفسه، وذلك على شكل تَمَثُّل أو حدسٍ روحيّ بحت[376].»

(374) المرجع نفسه.

(375) *ES*, 230-231 (trad. fr., IV, 14).

(376) *ES*, III, 229 (trad. fr., IV, 13).

للشعر إذًا بالفعل منزلة غير قياسية، فهو موضع امّحاء العنصر الحسّي للفن ليغدو محض علامة ناقلة للجوانية. المفارقة هي أنّ هذه السمة تضعه على حدود الفن، إذا ما نظرنا إليها من ناحية ميزتها السيميائية، ولكنّها تضعه في قلب الفن، إذا ما نظرنا إليها من ناحية منزلتها التأويلية. يبقى الشعر على حدود الفن، لأنّه يميل إلى تقليص العنصر الحسّي، ولكنّه يقع أيضًا في قلب الفن، لأنّ مادّته، الروحية البحت، هي في الوقت نفسه محتواه، ولأنّ هذا المحتوى ليس سوى محتوى الفن بذاته.

باستخدامه هذه النظريّة، يعتقد هيغل أنّه يمكنه القول بأنّ الشعر هو، بالمعنى الحقيقي للعبارة، فنّ الفن. فهو الفن المُتجرِّد من كلّ تحديد خارجيّ والمنحصر بنواته الأساسية، أي التخيّل الخلّاق. وبتعبير آخَر، فإنّ حدود الشعر هي حدود الفن نفسه: هناك الواقع الأمبيريقيّ، اللاجوهري من ناحية، والعقل التأمليّ من الناحية الأخرى.

هكذا، يكون الشعر، كإعادة إنتاج «لكلّيّة الجميل[377]»، تأليفًا لكلّ الفنون: «فعلًا، من ناحية أولى، يقوم الشعر، كالموسيقى، على إدراك الجوانية بالجوانية، وهذا مبدأ ينقص الفن المعماري والنحت والرسم؛ ومن ناحية أخرى، يتضخّم الشعر ليشكّل، مع التمثّلات والحدوس والمشاعر الباطنة، عالمًا موضوعيًا، يحتفظ تقريبًا بكلّ دقّة عالم النحت والرسم، وهو قادرٌ، بالإضافة إلى ذلك، وأكثر من أي فنٍّ آخَر، على عرض كلّيّة الحدث والتقدّم الكامل للحركات

(377) *ES*, III, 235 (trad. fr., IV, 18).

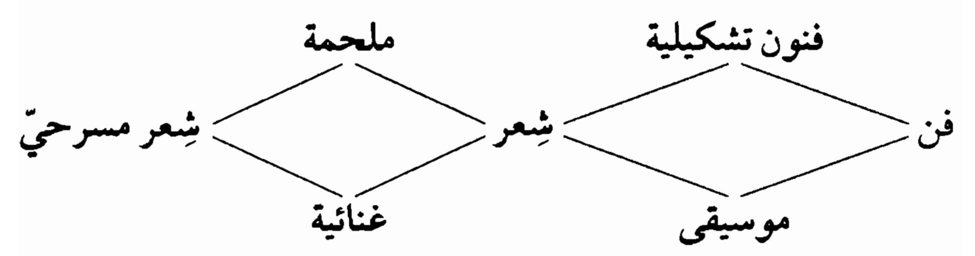
الباطنة والأهـواء والتمثُّلات وتَطوُّر مراحل فعلٍ مـا[378].» بما أنّ الشعر هو الفن الكلّي، فهو أيضًا الفن الأكثر نسقيةً، بل الفن **الوحيد** الذي يعاد فيه إنتاج التحديدات الأساسية لمثال الجميل تقعيرًا (en abyme). إنّ موضع إعادة الإنتاج هذه، هو موضع الأنواع الأدبيّة. والشعر هو الفن الوحيد الذي يتعيّن في نسقٍ أنواعيّ وجيه تأمليًا، لأنّ ازدهاره،وهو غير مُحدَّد بمادّة واحدة، ليس سوى تَوَضُّح الجميل بوصفه كذلك: «بما أنّ الشعر فنّ كلّي يمتلك موادّ لم تُصنَع لتُفرَض عليه طريقة عملٍ ما، فهو وحده دون غيره، قادرٌ على استعمال أنواع الإنتاج الفنّي المختلفة بذاتها، على نحو يجعل أساس تقسيمه وتعدُّد أنواعه لا يمكن بل يجب ألّا يُستعار من أي شيءٍ غير المفهوم العامّ للإنتاج الفنّي[379].»

هل يعيد نسق الأنواع، في تقعيره لنظرية الفن، إنتاج نسق صُوَر الفن أم بالأحرى نسق الفنون؟ نقرأ، من ناحية أولـى، أنّ الشعر الملحميّ بما أنّه يمثّل الكلّيّة المكتملة للعالم الروحيّ في صورة واقـعٍ خارجي (الـحَـدَث)، يعيد إنتاج مبدأ الفنون التشكيلية، مع اختلافٍ واحدٍ مُهِمّ، هو أنّ الواقع في الفنون التشكيلية مادّي في حين يكون في الملحمة واقعًا مثاليًا لا وجود له إلّا كإسقاطٍ خيالي. بشكلٍ مماثل، يربط هيغل مرّاتٍ عدّة بين الشعر الغنائي ـ شعر الجوانية الذاتية (الوضع النفسي) ـ والموسيقى؛ ونوع الغنائية الأكثر أهمّيّة هو الـ (Lied)، أي الأغنية. قد نتوقّع لهذا السبب أن يكون الفن

(378) *ES*, III, 224 (trad. fr., IV, 8-9).

(379) *ES*, III, 321 (trad. fr., IV, 93).

المسرحيّ إعادة إنتاج، في داخل الشعر، للتأليف بين الفنون التشكيلية والموسيقى، أي تقعيرًا للشِّعر **بوصفه شعرًا** (إذ نعلم أنّ الشعر بوصفه ذاك هو، **قبل** ذلك، تأليف بين الفنون التشكيلية والموسيقى. وبالفعل، يُحدِّد هيغل الشعر المسرحيّ بواسطة الفعل؛ ولكنّ الفعل هو تأليف بين تمَثُّل الواقع الموضوعي (الحدث) وتمَثُّل جوّانية الذات (الوضع النفسيّ) وذلك ما يتّفق مع تعريف الشعر كشعرٍ. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الشعر المسرحيّ هو اللحظة الأسمى في الشعر: «إنّ الدراما، التي تُشكّل بمحتواها وبصورتها معًا، الكلّيّة الأكمَل، يجب اعتبارها اللحظة الأعلى للشِّعر والفن[380].» وبعبارة أخرى، مثلما يؤلّف الشعر كشعرٍ بين الفنون الأخرى، يُؤلِّف الشعر المسرحيّ بين الأنواع الأدبية الأخرى، أي الشعر إذًا، فهو بالتالي شعرُ الشعر. ولكن الشعر هو أيضًا فن الفن. لذلك فالشعر المسرحيّ هو المآل الذي يؤول إليه، مرة واحدة، التقعير المزدوج لسائر الفنون وسائر الأنواع الأدبيّة:



غير أنّ التمييز بين الشعر الموضوعيّ (الملحمة)، والشعر الذاتيّ (الغنائية) والشعر الموضوعيّ- الذاتيّ (الشعر المسرحيّ)، ليس تقعيرًا فَحَسْبُ لنسق الفنون. بل يجب أيضًا رَبْطه بنظريّة صُوَر الفن، الصور المنتظمة بدورها حول جدليّة الموضوعية والذاتية. فهيغل

(380) *ES*, III, 474 (trad. fr., IV, 224).

يربط الفن الرمزي بتمَثُّل الموضوعية الخارجية، والفن الرومانسي بتخريج الذاتيّة، والفن الكلاسيكي بالتأليف بين التمثُّل الموضوعي والتعبير الذاتي[381]. ولكن، كما كانت الحال على مستوى نسق الفنون في كلّيّته، تُحدِثُ هذه الموازاة، بين تأويلية أشكال الفن وسيميائية الفنون، اختلالًا في النسق الأنواعيّ[382].

يتفكّك النسق على مستوى الملحمة والشعر المسرحيّ. وعليه، وفي ضوء توصيف الغنائية ـ المتعلّقة بالموسيقى ـ ينبغي أن تكون للملحمة قرابة وثيقة بالفن المعماري، وهو فن التمثُّل الموضوعي وفن رمزيّ. أمّا الشعر المسرحيّ، فمن المفروض أن يرتبط بالنحت، وهو الفن الكلاسيكي بامتياز. ولكن، عندما يقارن هيغل الملحمة بالفنون التشكيلية، لا يُرجعها إلى الفن المعماري بل إلى النحت، قائلًا إنّ الأعمال الملحميّة هي «منحوتات التمثُّل[383].» ليس من الصعب أن نجد سبب هذا الخيار: إذ لا يمكن إرجاع الشعر المسرحيّ إلى الفنون التشكيلية، كالنحت مثلًا، لأنّ الفنون التشكيلية، في النسق التقعيريّ، لا تُمثِّل أقصى التأليف، بل هي القطب الموضوعي. ومن ناحية أخرى، فإنّ اعتبار الملحمة إعادة إنتاج للفن المعماري، كان سيعني الربط بين نوعٍ أدبي أساسي بالنسبة لهيغل وفنٍّ يحطّ من

(381) انظر:
ES, II, 256-257.

(382) قدّمتُ نظريّة هيغل الخاصّة بالأنواع في ما هو النوع الأدبي؟
Qu'est- ce qu'un genre littéraire?, p. 36-47,
مرجع مذكور سابقًا. لذلك أذكّر هنا باختصار بمشكلاته الأساسية.

(383) *ES*, III, 321.

قيمته. يمكننا أيضًا أن نتذكّر تضاربًا آخَر. بما أنّ هيغل يجمع الفنون التشكيلية في جانب قطب التمثُّل الموضوعي، فإنّ عليه أن يفصل الرسم عن الموسيقى، مع أنّه يعتبرهما فنَّين رومانسيّيْن. وهو مُجبَر في الوقت نفسه على أن يربط الفن المعماري بالنحت، مع أنّ الأوّل يُعدّ فنًّا رمزيًّا والثاني فنًّا كلاسيكيًّا.

لكلّ وجوه التضارب هذه، ذات التأثير السلبي على تَماسُك النسق، فائدة لا تُنكَر، فهي تجعل التمشّي الهيغليّ أكثر انسيابًا، ويزداد دقة في التحليل مقابل ما يخسره من صرامة في النسق. إنّ الفصول المكرَّسة للشِّعر تُشكِّل دون شك أفضل ما في كتاب **الجماليات**، وليس ذلك لأنّ هيغل يعيد في هذا التقعير المُدوِّخ مساءلة كلّ التمييزات المقولية المبلوَرة في نظريّة صور الفن وفي سيميائية الفنون، بل لأنّ قوّة فكره البنائية إنما تتّحد أفضل ما تتّحد مع حسّه الجمالي، في مجال الفن الأدبي. مع ذلك، يتبيَّن أنّ سعيه إلى حصر نسق الفنون بتأويلية تاريخية ـ فلسفية هو، تكرارًا، أمر إشكاليّ.

بما أنّ نظريّة هيغل هي نظريّة أنواع، أي بما أنّها تضع الواقع الأدبي في النسق الثلاثي المؤلَّف من الملحمة والغنائية والدراما، فهي تؤدّي إذًا، بالإضافة إلى ذلك، إلى حصر كلّ الأجناس المجرّبة تاريخيًّا بهذه الأصناف الأساسية الثلاثة. ولذلك الحصر أيضًا مشاكله الخاصّة.

هكذا يبدو أنّ هيغل يحاول تفعيل ثلاثية الأنـواع على ثلاثة مستويات مختلفة:

أوّلًا، يبدو أنّ توزيع الأعمال الأدبية على الأصناف المختلفة يعود إلـى تمييزٍ بين طرائق الـقـول. فالفصل المخصَّص للشِّعر

المسرحيّ يضم مجموع الأشكال الراجعة إلى نمط التقليد. أمّا الفصل الخاص بالشعر الملحميّ فيحتوي ملاحظاتٍ تخصّ نشأة الكون (cosmogonie)، ونشأة الآلهة (théogonie)، والأقاصيص والروايات. ولذلك قد نعتقد أنّه يُمثِّل قطبَ الأدب القصصي. ولكنّ هذا المعيار لم يعد يصحّ في ما يخصّ الشعر الغنائيّ، فالقصيدة الغنائية تُعبِّر عن وضعٍ نفسيّ، أي أنّ ما يحدّدها هو محتواها. ليس هناك إذًا من نسقٍ ثلاثيّ على مستوى طرائق القَول.

إلى ذلك، ثمة تصنيف ثانٍ يعتمد على نوعٍ من منطق الأفعال، فيعتبر الشعر الملحميّ تمَثُّلًا لصراعٍ خارجيّ المَنشأ، أي لصراعٍ بين أبطالٍ ينتمون إلى جماعات مختلفة. أمّا الشعر المسرحيّ، فيملك، على عكس ذلك، حبكةً داخلية المنشأ، أي إنه يُمثِّل صراعاتٍ داخل جماعة معيَّنة. أمّا الشعر الغنائي، فهو خالٍ من الأفعال ويكتفي بوصف الأوضاع النفسية الباطنة. إذا كان هذا النموذج يعمل جيّدًا بالنسبة إلى الملحمة والتراجيديا القديمة (باستثناء بعض الأعمال المُهِمّة، كمسرحية **الفُرْس** (*Les Perses*) لأسخيلوس (Eschylle) التي تتبع حبكةً خارجيَّة المنشأ)، فإنه لن يكون صالحًا ما إن نأخذ بالاعتبار الأدب القصصي الحديث: فقليلةٌ هي الروايات التي تتّخذ كموضوعٍ لها صراعات خارجية المنشأ. على العكس، من الواضح أنّ معظمَ الحبكات الحديثة هي «محلّيّة»، وهيغل كان أوّل من أشار إلى ذلك.

أخيرًا، يُحدِّد التصنيف الثالث الأنواع بِحَسَب بنياتها التأويليّة، وبالتحديد بِحَسَب الرؤى للعالم التي تنقلها. هنا تبدو حصريّة هيغل أكثر صعوبة.

لنبدأ مع تعريف الملحمة: «هي [...] مجموع تَصوُّر العالم وحياة أمّة ما، الذي يُشكِّل، عند تقديمه بشكلٍ موضوعي كأحداثٍ واقعيّة، المحتوى، محتوى الملحمي بمعناه الحق ويحدد صورته. [...] والقصيدة الملحمية بوصفها كلّيّةٍ أصليّة تُشكِّل سيرة (Saga) شعب ما، وكتابه، ونصّه المُقدّس، وكلّ أمّة عظيمة ومُهمَّة تملك كتبًا من هذا النوع، وهي أولى الكتب مطلقًا من بين الكتب التي تملكها، والتي يكمن فيها التعبير عن روحها الأصلية[384].» هذا التحديد الماهويّ للشِّعر الملحمي هو في **الحقيقة** تحليلٌ للملاحم الهوميرية. من هنا تهميش كلّ التقاليد السردية التي لا يمكن حصرها بالنموذج التأويليّ القائم على **الإلياذة** والعائد إليها؛ فمنها الأعمال الخاصّة بنشأة الآلهة، ونشأة الكون، والأدب التعليميّ (كالحكايات المثَليّة، الخ)، والملاحم غير الأوروبية، بالإضافة إلى الحقل الشاسع للأدب الروائيّ (وهو قد يهِمّ الناقد وفيلسوف التاريخ، ولكن لا يعبأ به الباحث النظري في نسق الفنون). يُبرِّر هيغل هذا التهميش بتمييزه بين الأشكال الأساسية والأشكال العارضة، وهذا غير كافٍ[385].

ولكن هيغل بالمقابل، في تحليله للشِّعر الغنائيّ، كما رأينا، لا يقيم باراديغمًا كلاسيكيًا، وتأتي الأمثلة التي يحلّلها من أماكن مختلفة، منها شِعْر العصر القديم، والشعر الشرقيّ (حافظ الشيرازي Hāfiz) والشعر «الرومانسيّ»، مع تفضيله الواضح للأخير (بالأخص لقصائد غوته وشيلر). يعود غياب الباراديغم إلى كون الشعر الغنائيّ

(384) *ES*, III, 330-332 (trad. fr., IV, 101-102).

(385) *ES*, III, 155-156 (trad. fr., III, 394).

هو ما يُعبِّر عن الذاتية، وهو بالتالي شكلٌ غير ثابتٍ في صميمه، لا يعرف حدودًا للتعدّدية الفردية. وبهذا المعنى يبقى الشعر جسمًا غريبًا، كما كان في معظم الأنساق المؤلَّفة من ثلاثة أنواع[386].

الوضع أكثر تعقيدًا، في ما يخصّ الشعر المسرحيّ. يُسلِّم هيغل منذ البداية بتقسيم إلى ثلاثة أنواعٍ فرعية، هي التراجيديا والكوميديا والدراما[387]، ولكلّ منها خصوصيّته. ولذلك، يحصر نفسه، عند تحديده العامّ للشِّعر المسرحيّ، بتحليلاتٍ تتناول سِمَة الفعل والوَحْدة الدرامية بالمقارنة مع الفعل والوَحْدة الملحميَين (صراع باطنيّ المنشأ، وآخَر خارجيّ المنشأ)، وتتناول مفردات الصراع الدراميّ والتنظيم الشكليّ للدراما (الإلقاء، الحوار، الوزن، إلخ)، أي بعبارة أخرى تحليلاتٍ تسعى إلى تحديد ما يمكننا تسميته بالمنزلة الدراسية الشعرية (poétologique) للفن المسرحيّ. ولكنّ الصعوبات تظهر في الترسيمة الأنواعية الفرعية. أوّلًا، يستغني هيغل تمامًا عن ثلاثية الرمزيّ والكلاسيكيّ والرومانسيّ، ويستبدل بها ترسيمة ثنائية تقابل القديم بالحديث. وشكليًّا، تُحدِّد هذه الترسيمة ستّ صُوَر، ولكنّها لا تملك كلها المنزلة نفسها. هكذا تكون التراجيديا القديمة وحدها تراجيديا **حقيقية**، لأنّها تُمثِّل صراعاتٍ بين قوى جوهريّة تُعبِّر كلُّها عن تحديداتٍ بشريّة أساسيّة (مسرحيّة

(386) انظر في هذا الصدد: G. Genette، مرجع مذكور سابقًا، ص 36 ـ 41.

(387) في الترجمة الفرنسية لكتاب **الجماليات**، يشير المصطلَح، «drame»، بحسب السياق، إلى الشعر المسرحيّ أو إلى أحد أنواعه وهو الدراما.

أنتيغون *Antigone* مثلًا)؛ أمّا التراجيديا الحديثة، فهي، على عكس ذلك، تقدّم صراعاتٍ تنشأ من عرضية طبعٍ ما (**عطيل** *Othello* مثلًا)[388] أو من شغف (**روميو وجولييت** *Roméo et Juliette*)، وهي مفردات خالية عامّةً من أي تبريرٍ جوهريّ خاص. ينطبق ذلك أيضًا، وإن بدرجةٍ أقلّ، على الكوميديا، فباراديغمها قديمٌ أيضًا، أمّا الكوميديا الحديثة فهي مفرطة في الجدّيّة (**طرطوف** *Tartuffe* مثلًا) أو مبتذلة. النوع المسرحيّ الحديث حقًّا إنما هو الدراما، التي تُشكِّل مزيجًا بل وشبه تأليفٍ بين عناصر تراجيدية وعناصر كوميدية. وجد ذلك بالطبع أيضًا في التاريخ القديم (الدراما الساخرة والتراجيديا الكوميدية) ولكنّه ازدهر بالأخص في العصر الحديث (**إيفيجينيا** *Iphigénie* لغوته مثلًا). بمعنى آخَر، إلى جانب الترسيمة السانكرونية للتراجيديا ـ الكوميديا ـ الدراما، تظهر في تخطيط أوليّ ترسيمة دياكرونية للتراجيديا والكوميديا بوصفهما مخصّصتين لفنّ العصر القديم، والدراما بوصفها مخصّصة للفنّ الرومانسيّ. هذه الترسيمة جدليّة في ما يبدو؛ فالتراجيديا تُمثِّل انتصار الجوهرانيّة على الذاتيّة (إذ الأبطال التراجيديون مدمَّرون، لأنّـه يجب امتصاص أحادية أهدافهم في الوَحْدة الجوهريّة)، بينما تُمثِّل الكوميديا انتصار الذاتية. أمّا الدراما، كما نعلم، فهي شبه تأليفٍ بين الجوهرانيّة والذاتيّة. هناك

---

(388) هـذه الأطروحة، كغيرها الكثير من التصورات الهيغلية الخاصة بتطوّر الفنون، تنتمي إلى المعاني الشائعة في عصره، ونجدها بالتحديد عند شيلنغ وسولغر:
Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 364; Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, p. 176.

إذًا تقعير إضافي لثلاثية الموضوعية والذاتية وتأليفهما، يحصل هذه المرّة في داخل الشعر المسرحيّ نفسه، وهو تأليف الشِّعر، الذي هو تأليفٌ بين الفنون الأخرى يعيد في داخله إنتاج أشكال الفن الثلاثة. لا يستخدم هيغل هذه الترسيمة البتة، لأنّه يعود إلى وضع التأليف الأخير للفن في شكل حديث، بينما، بحسب الأطروحة التاريخية ـ الفلسفية العامّة، يكون الفن الكلاسيكيّ وحده موقع التأليف. لهذا السبب، لا تكون الدراما سوى شبه تأليف؛ وفي الواقع، مع أنّ هيغل يستخدم فعليًّا مصطلَح الـ«واسطة» (vermitteln) في وصفه لها، فإنه يضيف مباشرةً أنّ هذا النوع أقلّ أهمّيّة من التراجيديا والكوميديا، وأنّه في صميمه غير ثابت، لأنّه يوشك، في أي لحظة، إما أن يخرج عن المسرحيّ الحق (ليقع في الغنائيّ) أو يسقط في العنصر المبتذل[389].

نرى كيف أنّ السعي، في كلٍّ من الأنواع البراديغمية الثلاثة التي يحتفظ بها هيغل، للحفاظ على تناسُبٍ صارم بين سيميائية الفنون وتأويلية أشكال الفنّ، يؤدّي إلى ضروب من اختلال التماسك المُتفاوتة الأهمية. من المؤكّد أنّ هذا الاختلال لا يظهر إلاّ بالمقارنة مع المثال الهيغلي للنسقية، التي باسمها يدّعي مؤلّف **الجماليات** الوصول إلى نمطٍ معرفي يناقض معارف العلم العادي. ولكن، لكي نكون عادلين، علينا أن نحكم عليه بحسب متطلّباته الخاصّة. من ناحية أخرى، فإنّ مُساهَمة هيغل المحورية في تقليد نظرية الفن التأمّليّة، تكمن في هذه البنية النسقية نفسها. والواقع، أنّ أطروحة الوظيفة

(389) انظر:

ES, III, 531-533 (trad. fr., IV, 270-273).

الأنطولوجية للفن ليست من إبداع هيغل، فقد أقامها الرومانسيون، كما رأينا. أمّا هيغل فيستعيدها فَحَسْبُ. وفي المقابل، فإنّ إنشاء نظرية تأملية تاريخية- نسقيّة للفن، يُفترض أنها تشرعن التقديس من خلال تحليلٍ فلسفي للفنون، بقي مُجرَّد مشروعٍ عند الرومانسيين، حتى وإن كان تكوين تاريخ الأدب كما حلّلناه عندَ فريدريش شليغل قد وضع بعض العلامات الأوّليّة الأساسية (وأظهر أيضًا بعض محدودياتها). علينا أن نضيف أيضًا أنّ نسق الفنون الهيغلي قد ترك خلفه محاولاتٍ مشابهة، منها أعمال سولغر أو شيلنغ. يمكننا إذًا القول بأنّ هيغل هو الذي يحقّق المشروع الرومانسي لعلم تأمليّ للفن. فليس من المستغرَب إذًا أن يعرض نسقُه وبأقوى ما يمكن الافتراضات الأكثر عرضة للتشكيك وأن يتوجّب عليه مواجهة بعض معضلاته بشكلٍ مباشَر.

الفصل الرابع

رؤية وَجْدِيّة أم تَخيُّل كونيّ؟

سواء علينا أرأينا في هيغل تحقّق الرومانسيّة أم رأينا تجاوزها، فلا يمكننا أن ننكر التضامن الفلسفيّ العميق الذي يربط بين مؤلّف الـ**جماليات** وأسلافه، تضامنًا لا يكون إلا تضامن المثالية. ولكنّ شوبنهاور ونيتشه سعيا عمدًا إلى الخروج من هذا التقليد. فقد زعم الأوّل أنه الوريث الشرعيّ الوحيد لكانط، وأنّ «دَجَل» فيشته وشيلنغ وهيغل باطل وغير مقبول. أمّا الثاني، فشكّك في كلّ التقليد الفلسفي لما بعد سقراط، بما في ذلك كانط وأفلاطون، وهما مَنَارَتا الفكر الغربي بحسب شوبنهاور، معلّم نيتشه في شبابه. ابتعد نيتشه إذًا بسرعة عن مؤلّف **العالم كإرادة وكتَمثُّل** (*Die Welt als Wille und Vorstellung*)، رافضًا تشاؤمه وتقليله من قيمة الحياة الدنيوية. مع ذلك فإنّ نيتشه (وحتّى في نصوصه التي كتبها بعد زمن شبابه بكثير) لا ينفك يعود إلى شوبنهاور لمُواجَهته[390]. ما يهمّنا أكثر،

---

(390) راجع في هذا الصدد يورغ سالاكواردا:
Jörg Salaquarda, «Schopenhauers Einfluß auf Nietzsches «Antichrist»», in: *Schopenhauer*, éd. J. Salaquarda, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1985.

يؤكّد هيدغر عكس ذلك، أي أنّه لا علاقة لنصوص نيتشه المتأخّرة بشوبنهاور، ربّما لأنّه يرفض اعتبار شوبنهاور أحد أسلافه. راجع:
M. Heidegger, *Nietzsche*, I, Gallimard, 1971, pp. 39, 63, 102, 105.

هو أنّ الاختلافات بين الفيلسوفَين، في ما يخصّ التقليد الرومانسيّ والمثاليّ، تتوقّف لمصلحة اشتراكهما في القطيعة مع هذا التقليد. بالإضافة إلى ذلك، في ما يتعلق بشوبنهاور، لا يعود هذا الانفصال إلى تقدُّم في الزمان، فالطبعة الأولى لـ**العالم كـإرادة وكتمثل** (1819) ظهرت تقريبًا في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه دروس هيغل عن الجماليات (أي ابتداءً من سنة 1818). ولكن لم يظهر تأثير أعمال شوبنهاور إلّا بعد موت هيغل، وبالتالي ورغم كل شيء، فهو يأتي، من وجهة نظر التاريخ الاجتماعي للفلسفة، بعد خصمه الأكبر هيغل.

لا يمكننا أن نقوم بدراسة هذه القطيعة هنا. سأكتفي بإدراج قائمة مختصرَة لبعض أوجهها الأساسية. وعندها فَحَسبُ ستظهر االاستمرارية بتمام معناها، تلك الموجودة في مجال نظرية الفن. هناك استمرارية ضخمة في ما يخص فلسفة الجميل عند شوبنهاور وفي كتابات نيتشه الأولى. وتنطوي الاستمرارية على مُفارَقة أشدّ في حال كتابات نيتشه زمن نضجه، حيث يُدخِل من جديد فرضيات نظرية الفن التأمّليّة في رؤيته للأشياء، بعد أن كان قد انتقدها بقوّة في فترة كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية** (*Humain, trop humain*)، وإن اضطرّه ذلك إلى تعديلها تعديلًا عميقًا.

بشكلٍ عام، يمكننا التمييز بين نقطتين اثنتين يعارض من خلالهما شوبنهاور ونيتشه التقليد الرومانسي- المثالي بشكلٍ جذري:

1. كان ذلك التقليد فلسفة اللوغوس، أي فكرًا اعتبر أنّ البنية الأنطولوجيّة للكون إنما تكتمل في فعل لمعرفة الذات (فعلًا يُنقل

عَبرَالبشرية ككيانٍ روحيّ). وسواء اعتبرنا، مثل الرومانسيين، أنّ هذا التوافق بين الخطاب العقلاني والمطلَق لا يمكن أن يتحقّق إلّا ضمن مقاربة لامتناهية، أو اتّبعنا، على العكس، هيغل، الذي يعتبر المعرفة المطلَقة قابلة للتحقّق بالفعل (in actu) في النسق الفلسفي، في كلتا الحالتَيْن، يجب على الخطاب، فلسفيًا كان أو شعريًا، أن يحقّق هذا التطابق بين الواقع ومعرفته لنفسه. وبِحَسَب هذا التصوّر، فإنّ نظام العالم (ordo mundi) هو في أساسه مكتمل في ما يخص كشفه الذاتي لنفسه، حيث تتّفق معرفته المناسبة مع اكتماله الروحي. أمّا مادّيّة الكون وطبيعة الإنسان الحسّيّة، فتقع في جهة المظاهر وعليها إذًا أن تختفي في الماهية الروحية. أمّا شوبنهاور، فهو يعتبر الإنسان قبل كلّ شيء كائنًا حسّيًا يوجد في فضاءٍ مادّي ويخضع كأيّ كائنٍ آخَر لقانون الإرادة الصلب، وهي قوّة كونيّة ولّادة وتدمّر نفسها بنفسها، فالإرادة هي الشيء الحق بذاته، الآخَر المطلَق لعالم الظواهر، أي لعالم التمثُّل. إنها تستعصي على أيّ معرفة عقلانية، إنها بامتياز ما لا يقبل التمثُّل: فحتّى الفلسفة، وهي معرفة الكون كتمَثُّل في كلّيّته، غير قادرة على بلوغ هذا الأساس الأخير. أمّا المعرفة بمختلف أنواعها، فهي أيضًا في وضعٍ سيِّئ، فما هي سوى مجرّد آلة (mèchanè) في خدمة الإرادة، ولا تَملك بالتالي إلاّ قيمة براغماتية.

سيشدّد نيتشه بالأخصّ على هذا الوجه الثاني، قائلًا بأنّ المعرفة، باستثناء المعرفة الفلسفية، إذا كانت هي أيضًا في خدمة الإرادة، فإنّ فكرة الحق نفسها هي ما يغدو مشكلة. ومن الممكن فعلًا ألّا تكون في نهاية المطاف أكثر من خيال نافع، بما أنّ ما يبرّرها هو

معايير خارجية فقط وليس داخلية. فنعتبر حقًّا ما تعجبنا نتائجه، وما يؤدّي إلى النجاح، إلخ... فما «حقائقنا» سوى أدواتٍ ووسائل نستخدمها للعمل في حياتنا والتأثير فيها. إن منزلتها براغماتية وليست أنطولوجية.

هـذا التخفيض القيمي للعقلانية يجعل من مثال الخطاب الفلسفي، بحسب شوبنهاور ونيتشه، خطابًا لا يخص الاستنتاج أو البرهنة، بل خطابًا يعرض حدسًا أساسيًّا يخصّ «الحياة»، هو الإرادة كواقعة حيوية مركزية. والهدف يتغير أيضًا، فما عاد ما نرمي إليه معرفة محضًا، بل درسًا في الحكمة. على الفلسفة أن تزعزع أتباعها لتضعهم في حالة أزمة وتخرجهم من وجودهم غير الأصيل (ما يسميه شوبنهاور بحجاب الـمايا Maia)، ثم تقودهم إمّا إلى الاستقالة من إرادة الحياة (شوبنهاور) أو على العكس، إلى تأجيج إرادة القوّة (نيتشه).

2. لهذه التناقضات على مستوى منزلة الخطاب الفلسفي ووظيفته امـتـدادات على مستوى رؤيـة البشرية. كانت المثالية - المخلصة في ذلـك لأصولها الرومانسية - تـرى في البشرية كيانًا عضويًّا يمكن تطويره إلـى ما لا نهاية، ويتألّف من جملة جماعات تاريخية مخصوصة ومدعوّة إلى أن تتّحد لتشكّل جسدًا روحيًّا جامعًا. من هنا، كما رأينا، الرؤية الأخروية للتاريخ. ولكن شوبنهاور رفض في المقابل أن يرى في البشرية شيئًا سوى هوية تحديدٍ بيولوجيّ، أي هويّة مَوضَعةٍ للإرادة المتعالية تاريخيًّا. بهذا المعنى، كان صحيحًا أن يقال إنّ فكره إنما هو فلسفة جسد أكثر منه

فلسفة ذات[391]. وإذ يعارض شوبنهاور هيغل بوضوح، فهو يرفض فكرة الذات التاريخية الجامعة، معتبرًا إيّاها مُبهَمة: «الفرد وحده، بالفعل، وليس الجنس البشري، يملك الوَحْدة الحق والمباشرة للوعي، وما وَحْدة التقدّم في وجود الجنس البشري إذًا إلا محض خيال. بالإضافة إلى ذلك، كما أنّ الجنس وحده حقيقي في الطبيعة، وأنّ الأنـواع (genera) هي مُجرَّد تجريداتٍ، كذلك الأمر في ما يخص الجنس البشري، حيث يعود الواقع إلى الأفـراد وحدهم وإلى حياتهم، أمّا الشعوب ووجودها فهي مُجرَّد تجريدات[392].» من هنا رفضه القاطع للتاريخانية، معتبرًا إيّاها غير ملائمة لأي فكرٍ فلسفي حقيقيّ: «يعلّمنا التاريخ أنّ شيئًا مختلفًا وُجد في كلّ وقت، بينما تسعى الفلسفة، على عكس ذلك، إلى الارتفاع بنا نحو الفكرة القائلة إنّ الشيء نفسه موجود في الماضي والحاضر والمستقبل. في الحقيقة، إنّ ماهية الحياة البشرية مثل ماهية الطبيعة موجودة بالكامل

---

(391) راجع:
Arnold Gehlen, «Die Resultate Schopenhauers», in: *Theorie der Willensfreiheit und frühe philosophische Schriften*, Luchterhand Verlag, Neuwied & Berlin, 1965, pp. 312-338.

(392) A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *MVR,* trad. A. Burdeau, revue par R. Roos, Paris, PUF, 1966, p. 1182;

(يُشار إليه في ما يأتي بالرمز: *MVR* مشفوعًا برقم الصفحة).

A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *WWV,* t. II, Cotta Verlag, Stuttgart, 1961, p. 567.

(يُشار إليه في ما يأتي بالرمز: *WWV* مشفوعًا بالجزء والصفحة). وأشير في الحواشي إلى تصحيحي للترجمة.

في كلّ مكان ولحظة، ولا نحتاج لمعرفتها ومعرفة مصدرها إلّا لبعض من العمق الفكري[393].» ثمّ يُحدِّد لاحقًا: «كلّ هؤلاء المنشغلين في بناء أفكارٍ عن تَقدُّم العالم أو، كما يقولون، التاريخ، قد أهملوا فَهْمَ الحقيقة الأساسية لكلّ فلسفة، وهي أنّ الشيء نفسه موجود في كلّ الأزمنة، وأنّ الصيرورة والولادة ليستا سوى محض مظاهر، وأنّ المثُل وحدها تبقى، وأنّ الزمان مثالي[394].»

أمّا نيتشه، ومع أنّه سريعًا ما رفض أفلاطونية شوبنهاور ورفضه القاطع للتاريخ، فقد تخلّى مثله عن كلّ فكرةٍ غائية وعن كلّ حتميّة تاريخية، مؤثرًا العوارض الممكنة في الأنساب: «كيف يمكن لعلم الإحصاء أن يبرهن عن وجود قوانين في التاريخ؟ أي قوانين؟ والمؤكّد أنه يبرهن كم هي العامّة همجية ومتشاكلة إلى حد النفور. هل يمكننا اعتبار أثر قِوَى الجاذبية، أي السذاجة والتقليد والحب والجوع، «قوانين»؟ حسنًا! لنفعل ذلك. ولكن يبقى من الأكيد أنّ القوانين الموجودة في التاريخ، إن وُجِدت، لا قيمة لها نهائيًا ولا قيمة للتاريخ نفسه[395].» بالطبع، عندما كتب نيتشه نصه الموسوم

---

(393) *MVR*, 1181 (*WWV*, II, 567).

(394) *MVR*, 1183 (*WWV*, II, 568-569).

(395) Fr. Nietzsche, «De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie», *Seconde considération intempestive*, Garnier-Flammarion, 1988, p. 162 (trad. revue).

أستشهد بأعمال نيتشه، إلّا في حالات استثنائية أشير إليها، كما ظهرت في:
Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, 1967 sqq., trad. fr. de: Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli & M. Montimari (ed.), Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1967 sqq.

بـ «في جدوى الدراسات التاريخية وعيبها بالنسبة إلى الحياة» (De l’utilité et de l’inconvénient des études historiques pour la vie)، وقد أقتبسنا منه المقطع المذكور، كان لا يزال تحت تأثير شوبنهاور، كما يُبيّن دفاعُه عن رؤية فوق تاريخية (überhistorisch) للبشرية، حيث يتعلق الأمر بـ «صرف النظر عن الصيرورة والنظر إلى ما يعطي الوجود سمةَ الأزلية والتماثل (gleichdeutend)، إلى **الفن** وإلى **الدين**[396].» ولكنّه يبدأ في الوقت نفسه بالابتعاد عن معلّمه. فعندما يذكّر بأنّ الحياة هي «شيءٌ يعيش من رفضه لذاته وتدميره إياها، ومن مناقضة نفسه دون تَـوقُّـف[397]»، يفعل ذلك للاحتفاء بقوّتها المحوِّلة وبالتالي المطوِّرة، بالمعنى الواسع للكلمة، بينما لم يرَ فيها شوبنهاور إلّا اهتياجًا سطحيًّا عقيمًا. وإذا كان نيتشه يعتبر أن لا وجود لغائية تاريخية، فإنه يعتبر التاريخ مكان حصول التحوّلات الحيوية الدائمة. من هنا رجوعه إلى التاريخ، في نصوصه اللاحقة، كبعدٍ أساسيّ للوجود الإنسانيّ، لا الإنسانية كلوغوس متغيّر بل

في ما يخص أعماله المؤلَّفة من حكَم، أشير بين قوسين، عند أوّل استشهادٍ بواحدٍ منها، إلى المجلّد في ال *Œuvres philosophiques complètes* (=OC) حيث توجد مجموعة الحكَم. عندما أستشهد بالحكَم الأخرى في المؤلَف نفسه، سأستخدم فقط عنوان المجموعة والرقم المتسلسل (مثلًا *MA*, I, 20 = *Humain, trop humain*, I, aphorisme 20). المقتطفات التي نشرَت بعد وفاة نيتشه تحمل رقم المجلَّد في الـ OC، يليه رقمها المتسلسل. الأعمال غير الخاصّة بالحكَم تحمل رقم مجلّد الـ OC، يليه رقم الصفحة. عناوين الأعمال المختصرة تتبع الـ OC. عندما أغيّر في الترجمة، أشير إلى ذلك بين قوسَين.

(396) المرجع نفسه، ص 174.

(397) المرجع نفسه، ص 77.

الإنسانية كحياة: فالتاريخ هو تاريخ الأفراد العظماء الذين يخلقون الحدث ويجعلونه منجَزهم. ولا يعتبر نيتشه أنّ هدف البشريّة هو التطوّر المتناسق للجنس البشريّ، بل، كما يؤكّد ابتداءً من نصوصه الأولى، ازدهار «أصنافها الأعلى[398].» هذه النظرية الإرادية للتاريخ كفعل يوازيها تَصوُّرٌ نفعي للخطاب التاريخيّ؛ فنيتشه إذ يرفض تَصوُّر التاريخ كمعرفة صِرْف، ينافح عن تاريخ في خدمة الحياة، سواء كتاريخٍ مثاليّ أو أسطورة جامعة أو نقد للماضي.

يمكننا أن نعترض قائلين بأنّ هذه التصوّرات الشوبنهاورية والنيتشوية إذا ما كانت فعلًا منفصلة عن المثالية، فهي مع ذلك تبدو وكأنّها تعود إلى فكرةٍ رومانسية أساسية، هي الأطروحة القائلة بعدم إمكان اخضاع «الحياة» للوغوس الفلسفي، وهي موضوع كان موجودًا لدى فريدريش شليغل ونوفاليس. ولكن محتوى فكرة «الحياة» ذاته تغيّر تمامًا. لقد كانت «فلسفة الحياة» عند فريدريش شليغل فلسفةً مسيحية، و«الحياة» التي غنّاها نوفاليس حياة النفس التي كان على ثرائها الذي لا ينضب، والمبني على منزلتها كمرآة الله (speculum Dei)، أن يتعالى على كلّ تمَثُّل فلسفي. أمّا عند شوبنهاور ونيتشه، فإنّ الحياة البيولوجية والفيزيولوجية هي التي تظهر على الساحة، ضدّ اللوغوس غير المتجسّد ولكن أيضا ضدّ إراقات النفس الرومانسية.

لهذه الانقطاعات في مستوى المشروع الفلسفيّ العامّ انعكاساتها بالطبع على مستوى تَصوُّر الفنون. وفي الحقيقة، يُمثِّل شوبنهاور

---

(398) المرجع نفسه، ص 159.

شرحًا فعليًّا في داخل تقليد نظرية الفن التأمّليّة، ذلك الشرح الذي يكتفي نيتشه وهيدغر بتعميقه[399]. بالفعل، إنّ الرفض المتزامن للمعرفة الاستنتاجية والحتمية التاريخية (ممّا لا يعني بالضرورة التخلّي التام عن التاريخانية، كما أرجو إثباته في ما يخص هيدغر) سيمنع القيام بأيّ بناءٍ للفن ككائنٍ عضويّ تاريخيّ: لن تتم مطابقة ماهيته بتطوّره التاريخي أو تنظيمه الأنواعي. ولن تكون نظرية الفن التأمّليّة، عند شوبنهاور ونيتشه وهيدغر، نظرية **للفنون** بالقَدْر الذي كانت عليه في الرومانسية وعند هيغل. فأن يتم تصوّر الفن كتجربة حيوية (لدى شوبنهاور ونيتشه) أو كبحثٍ مفكّر في مسألة الكينونة (هيدغر)، في كلتا الحالتَين يحلّ التأمّل النقدي لأعمالٍ مثالية مكان الدراسة الموسَّعة لأشكال الفنّ وتاريخها في وظيفتها الحاملة للأطروحات التأملية. وفي حين أنّ في التاريخانية الهيغلية، كان على الدراسة المفهومية (أي التحديد المفهومي) أن تلحق بالدراسة الماصدقية (أي التطوّر التاريخيّ). فإنّ هذا الوجوب يختفي عند شوبنهاور وخلفائه. بمعنى آخَرَ، ستتحرّر رؤية ماهية الفن تدريجيًّا من مسألة علاقتها بالفنون في تعدّدها وتغيّراتها التاريخيّة. يحصل ذلك

(399) بحسب مارتين سيل في:
Martin Seel, *Die Kunst der Entsweiung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Main, 1985, p. 47,
الجماليات الصادرة عن الرومانسية تميل إلى مقابلة الفن بالعقل، في مزايدة إيجابية (الفن هو التحقّق الأخير للعقل) أو في مزايدة سالبة (الفن لا يرضخ للعقل). وموقف شوبنهاور ينتمي إلى الصنف الثاني. وأضيف أنّه عندما لا يرضخ الفن للعقل، فهذه طريقة أخرى لتخطّي العقل.

بشكلٍ طفيف عند شوبنهاور نفسه، إذ يعطي نظرة سريعة تقليدية عن الفنون المعترَف بها. وتتأكد تلك النزعة بوضوح عند نيتشه الشاب، الذي يحصر الفنّ فعليًا بالتراجيديا الإغريقية والموسيقى. وسيحصل الشيء نفسه عند هيدغر، الذي تنطلق نظريته الفنّية من تحليله لبعض الأعمال المثالية، منها قصائد هُوْلدِرْلين الأخيرة، وبضع قصائد لتراكل (Trakl) وريلكه (Rilke)، ولوحة لفان غوغ (Van Gogh). ومن خلال مثل هذا التمشّي، فإنّ التأملات الخاصّة بالفن كعمومية غير معيَّنة تصبح حتمًا أكثر اجتياحًا، ولكن أكثر مادّيةً أيضًا، ممّا يسمح للنظرية التأملية للفن أن تعيد إنتاج نفسها إلى ما لا نهاية، ودون أيّ تَواصُل مساوم مع ظاهراتية الفنون في تعدّدها الأمبيريقيّ.

بناء على ذلك، لا تُضعِف القطيعة التي حقّقها شوبنهاور، والتي تصل انعكاساتها إلى هيدغر نفسه، نظرية الفن التأمّليّة البتة، بل تسمح لها بالتوسّع والامتداد بكلّ نقائها، وذلك على وجهَين، هما تقديس الفنون كمعرفة أنطولوجية وادعاء الفلسفة أنّها قادرة على إعطاء معرفة ماهوية لها. وإذ تحرّرت نظرية الفن التأمّليّة نهائيًا من «علم العامة» (جان بولّاك Jean Bollack)، وبالتحديد من التخصّصات الأمبيريقية المختلفة التي تدرس الفن، فقد أصبح بإمكانها بسهولة أن تعرّف ذاتها بإزاء ماضيها الخاص وإشكاليتها الخاصة فحَسبُ، أي بالنسبة إلى ذاتها كمفهوم. لقد توقّفت عن استمداد شرعيتها (كما كان الحال مستمرًّا عند هيغل) من ادّعائها إعطاء تفسير أكثر أساسيةً للظواهر التي يُفسِّرها علم العامة من جهته، على نحو أمبيريقيّ. وبدأت باستمداد شرعيتها أكثر فأكثر من وجودها الخاص كمفهوم، أي من استمراريتها

التاريخية كنظرية ـ استمرارية هي طبعًا أيضًا مُجرَّد جمود ثقافيّ وأكاديميّ ـ تزوّدها بقوّة بداهة فريدة (sui generis).

1. من التناظر الوظيفي إلى الخلاص الفنّي

مكان الفن

اعتبر شوبنهاور نفسه خلَف كانط الشرعيّ الوحيد في مجال الجماليات، ولكنّه ابتعد عنه بشكلٍ جذري. وفي حين اعتبر كانط أنّه من المستحيل إقامة عقيدة فلسفية خاصّة بالجميل، بما أنّه ليس ظاهرة ثابتة أنطولوجيًا بل مثالًا موضوعًا للتنازع والنقاش، ونتاجًا للثقافة الإنسانية وليس أحد تحديداتها الطبيعية، انبرى شوبنهاور بوضوح إلى إقامة عقيدة فلسفية للجميل. وهكذا سيقول، وهو يعرض أفكاره أمام جمهورٍ من الطلّاب: «ما سأعرضه هنا ليس في الجماليات، بل هو من ميتافيزيقا الجميل[400].» ليس في ذلك أي شك، فالأطروحات التي يعرضها في الكتاب الثالث من **العالم كإرادة وكتمَثُّل** تُشكِّل تنويعة، مخصوصة بلا شك، من نظرية الفن التأمّليّة.

لقد حدّدتُ خاصّية هذا التقليد من خلال مكانة الفن الاستراتيجية فيه، حيث هو الأقرب إلى الخطاب الفلسفي والكينونة ـ في ـ العالم الوجدية، أي في مقابل مكانة الخطاب العلمي والكينونة ـ في ـ العالم اليومية أو العاديّة. لا يبتعد شوبنهاور البتة عن هذا التصوّر. وإنما ببساطة، وبالنظر إلى تناقض أطروحاته الفلسفية الأساسية

---

(400) ذكره أ. فيلونينكو:
A. Philonenko, *Schopenhauer*, Vrin, 1980, p. 115.

وأطروحات التقليد الرومانسي- المثالي، تحصل تغيّراتٌ مُهِمَّة في التحديد المفهوميّ لهذه المكانة الاستراتيجية.

يتمّ الانتقال الأساسي من خلال إعادة ترتيب ثلاثية للملكات الروحية الكانطيّة، أي الحدس والذهن والعقل. من ناحية، يطابق شوبنهاور بين الذهن والحدْس، أو يرى بالأحرى في الأوّل سمة أساسية من سمات الثاني. فيقول إنّ الحدس هو دائمًا فكريّ، (أي مرتبط بالذهن) لأنّه دائمًا تمَثُّلي، أي أنه يقتضي هيكلة المعيش بِحَسَب مقولات ذاتيتنا، وبالتحديد بِحَسَب مبدأ العقل (Satz vom Grund) في تعييناته الزمانية (قانون التتابع)، والمكانية (قانون الموضع)، والمادّيّة (قانون العلّيّة). والحدس الفكري هو المَلَكة البشريّة الأساسية. وينتج عن ذلك انخفاض قَدْر مَلَكَة العقل التي كانت، منذ كانط، المَلَكَة الرئيسيّة.

لنذكر الآن، قبل أن نعود إلى ذلك لاحقًا، بأنّ حالات معرفيّة تصل إلى واقع يتجاوز مبدأ العقل: يتعلق الأمر بحدس المُثل الخالدة. ولكن يبقى هذا العالم الفكري مرتبطًا بالثنائية التمثُّلية: فليس هناك من موضوع إلّا بالنسبة إلى ذات ما، وكلّ معرفة إذًا هي معرفة شيءٍ بالنسبة إلى ذات، سواء كانت فردًا أمبيريقيًا (لا يصل إلا إلى المعرفة الإجماعية بحسب مبدأ العقل الذي يحكم ترابط العالم الظاهراتيّ)، أو ذاتًا محضًا (تتوصّل إلى التأمّل الوجدي للمُثل).

فالحدس هو إذًا طريقنا الوحيد نحو الكون: «إنّ جذر كلّ معرفة عميقة، بل وكلّ حكمة حقيقية، إنما يكون في التصوّر الحدسي

للأشياء [...].وكـلّ فكرٍ أصلي يعتمد على صُوَر (images)[401]».

وبما أنّ الحدس مُركَّب بشكلٍ تمَثُّلي، فهذا يَعني أنّ معرفتنا لا تستطيع أبدًا أن تتخطّى عالم التمثُّل، والحدس هو الأساس الأخير (Erkenntnisgrund) لكلّ معرفة. والفلسفة نفسها هي إذًا معرفة **محايثة**، ذات أساس أمبيريقيّ. لا تزعم الفلسفة «تفسير وجود العالم وصولًا إلى أسُسِه الأخيرة، بل على العكس، تتوقف عند وقائع التجربة الخارجية والداخلية التي يصل إليها الجميع [...]. وهي بذلك لا تستنتج أيّ شيءٍ يخصّ ما يوجد خارج التجربة الممكنة [...][402]».

نعرف أنّ المَلَكة الثالثة في التقليد المثاليّ، أي العقل، كانت هي بالتحديد الأداة الفلسفية الأصلية، التي تسمح بتخطّي الظواهر والوصول إلى أساسها النهائي. وشوبنهاور في تقليله من قَدْر العقل، منسجم إذًا مع تَصوُّره للخطاب الفلسفي كخطاب كامن. من ناحية أولى، وعلى عكس ما كانت تقوله المثاليّة الموضوعية، يبقى العقل هو أيضًا، في استعماله التلقائي، آخَريّ المرجع؛ فهو، مثل الحدس- الذهن، في خدمة إرادة الحياة، أي إنه يسعى نحو أهدافٍ نفعية خالصة. من ناحية أخرى، إبستيمولوجيًا (وحتّى عندما ينجح، كما هو الحال في المعرفة التأمّلية البحت، في التحرّر من رضوخه للإرادة) يبقى العقل معتمدًا كليًّا على الحدس؛ لذلك فهو ليس مصدرًا لمعرفة مستقلة ذاتيًا، بل هو فقط «الانعكاس المجرَّد

(401) *MVR*, 1107 (*WWV*, II, 488) trad. revue.

(402) *MVR*, 1414 (*WWV*, II, 821).

للحدس في المفهوم اللاحدسي[403].» هذا الانعكاس المجرَّد لا يرفع أبدًا من يقين معارفنا، بل يُنقِصه، لأنّه يبعدها عن أساسها الحدسي. في الواقع، إنّ المنفعة الأساسية للعقل هي منفعة تواصليّة، فهو لا يُوسِّع حقل ما يمكن معرفته (لأنّه لا يستطيع التشريع للواقع بل فقط للحقيقة المنطقية الخاصة بقضايانا المُجرَّدة) ولكنّه مع ذلك يسهّل نقله وحفظه، بفضل سمته الخطابية وبالتالي العمومية (بينما الحدس، وإن يكن مُركَّبًا بشكلٍ متماثل عند جميع الناس، فهو بالأساس خاص وزائل): «تعود قيمة العلم، أي المعرفة المُجرَّدة، إلى كونها قابلة للنقل وممكنة الحفظ، عند ثبوتها [...][404].»

ليس من الغريب إذًا أن نرى شوبنهاور يُهمِّش، في مقطعٍ قصير، مملكة العقل ـ أي مملكة التاريخ البشريّ الذي كان قد شكّل، بصورة الروح المطلَقة، ذروة الغائية الهيغلية: «إنّ العقل لا يُحقِّق أعظم نتائجه إلّا بواسطة اللغة، من مثل العمل المشترَك بين عدّة أفراد، وتناسُق جهود آلاف الناس لهدفٍ مُعيَّن قبليًّا، والحضارة، والدولة، ثم، من ناحية أخرى، العلم، والحفاظ على تجربة الماضي، وجمع عناصر مشترَكة في مفهوم واحد، ونقل الحقيقة، ونشر الخطأ، والتفكّر والإبداع الفنّي، والعقائد الدينية والمعتقدات الخرافية[405].» ولا جدوى من الإلحاح في التهكّم المناهض لهيغل بما يعتبر العقل مسؤولًا في الوقت نفسه عن بقاء الأخطاء وبقاء الحقيقة، وعن نقل العقائد والمعتقدات الخرافية تمامًا كما عن نقل الفكر والشعر.

(403) *MVR*, 76 (*WWV*, I, 74) trad. revue.

(404) *MVR*, 89 (*WWV*, I, 100).

(405) *MVR*, 67 (*WWV*, I, 75).

في ما يخصّ دراستنا، يؤدّي هذا الترتيب الجديد لثلاثية المَلَكات إلى نتيجتَين مُهِمَّتَين. تخصّ الأولى الفلسفة بشكلٍ مباشِر، وبالتالي، على نحوٍ غير مُباشِر، الفن. فإذا لم يعد العقل مَصدر معرفة مُعيَّنة، وإذا كان على الفلسفة ـ وهي خطاب مُجرَّد ـ أن تبقى بالرغم من كلّ شيء، عملية (kat'exochen)، فلا يكون بإمكانها استمداد شرعيّتها من خاصّية طبيعتها الخطابية، وبالتحديد من بنيتها الاستنتاجية المحض، بل فقط من السمة الأصلية للحدس الذي تتأسّس عليه ومن سخاء موقفها التأمّلي. إنّ الفلسفة أكثر من الاستنتاج، هي تركيبٌ مُعيَّن لعددٍ قليل من الحدوس الأصلية. هناك إذًا قرابة بينها وبين الفن، فهو أيضًا حدس وتَأَمُّل لمواضيع مثالية. لهذا السبب، يقول شوبنهاور: «يجب أن تتميّز فلسفتي عن كلّ الفلسفات السابقة، باستثناء فلسفة أفلاطون، لأنّها ليست عملًا بل فنًّا[406].» وسيطابق أيضًا بين مَلَكَة الفيلسوف الأساسية والمَلَكة التي تُحدِّد الفنّان: العبقرية، أي قدرة الحدوس الأصلية.

نرى هنا ما يُشكِّل انقلابًا بالنسبة لهيغل. فبينما اعتبر هيغل أنّ القرابة بين الفن والفلسفة تُبرِّر العودة إلى النتائج الحدسية للعمل الفنّي وتجاوزها من داخل العقلانية الفلسفية وخلالها، كان رأي شوبنهاور أنّه يجب بناء مفاهيم الفلسفة المُجرَّدة على حدس يملك القوّة وعصمة الحدس الفنّي من الخطأ. من البديهي أنّه إذًا وجب على الفلسفة أن تحتفظ بتفوّقها على الفنّ ـ كما هو الأمر عند شوبنهاور ـ فإنّ على هذا التفوّق أن يكمن في مكان يختلف عن السمة الخاصّة بمعرفتها.

(406) ذكره أ. فيلونينكو: مرجع مذكور سابقًا، ص 177.

تملك نظريّة المعرفة عند شوبنهاور، كما رأينا، وجهًا ثانيًا، هو ما تقوله أطروحته الأساسية عن أنّ الإرادة، وبشكل أخصّ إرادة الحياة، تُمثِّل الشيء في ذاته، الـ (ens realissimum)، أساس كلّ شيء، بما في ذلك المعرفة. لذلك، تخضع كلّ ملَكات المعرفة، في نشاطها العادي، لأَهداف الإرادة وتخدم رغباتها، وهي آخرية المرجع. لا يكون البحث عن المعرفة من أَجْل المعرفة وحدها: «تنبثق المعرفة عامّةً إذًا، سواء أكانت عقلية أم حدسية صرفًا، عن الإرادة وتنتمي إلى ماهية الدرجات العليا من مَوضعتها، بما هي محض آلة (mèchanè)، كوسيلة للحفاظ على الفرد والجنس، مثلها مثل كل عضو من الجسد[407].» وذلك يمنع شوبنهاور من بناء السمة الأنطولوجيّة للمعرفة، التي تعطينا إياها الفلسفة والفن (وهو يتعارض مع المعرفة البسيطة، الخاصة بالروابط بين الظواهر، التي تتوصّل إليها العلوم)، حول وجود مَلَكَة معرفيّة معيَّنة (هي، كما هي الحال في ما يخصّ عقل تقليد المثالية، ذاتية المرجع في صميمها، وبالتالي غير خاضعة لأيّ هدفٍ غير التأمّل المتجرّد، أي أنها نظرية (theoria): فالمعرفة الأنطولوجية ليست ممكنة إلّا من خلال استعمالٍ وجدي لمَلَكاتٍ هي بالأساس آخرية المرجع.

لهذا السبب تصبح منزلة الفلسفة والفن غير ثابتة وتفقد من إمكانيتها. لم يعد الانتقال من كينونتنا -في- العالم اليومية إلى الوجد الفلسفي أو الفنّي انتقالًا بسيطًا من وَضْعٍ أدنى إلى وضعٍ أعلى لماهيتنا الروحية، بل هو يوجِب حصول أزمةٍ حقيقية (إذ يجب

---

(407) *MVR*, 201 (*WWV*, I, 225).

التحرّر ممّا يُشكِّل قرارة نفسنا، أي الإرادة) وقفزة خارج أنفسنا: «هذا الانتقال من المعرفة المشتركة للأشياء الجزئية إلى المعارف الخاصّة بالمُثل ممكن، كما أشرنا إليه. ولكن يجب اعتباره استثنائيًا. إنه يحصل بشكلٍ مفاجئ، وهو المعرفة التي تتحرّر من الإرادة. لا تعود الذات عندها مُجرَّد ذاتٍ فردية، بل تصبح ذاتًا مَحْض عارفة ومعفاة من الإرادة. فما عادت ذاتًا مضطرة إلى البحث عن صلاتٍ وَفْقَ مبدأ العقل. وإذ تنهمك عندها في التأمّل المتعمّق لما يُعطى لها، خارج كلّ عَلاقة بأي شيءٍ آخَر، فإنها ترتكز عليه حينئذ وتزدهر[408].» لا يمكن لهذه القفزة إلّا أن تبقى غامضة ودون دوافع، إذ ليس هناك في رؤيا شوبنهاور للإنسان ملَكة مُعيَّنة، أو حتّى قابلية مبنية على طبيعته الروحية، تؤسّسها. على العكس، كلّ شيء يجعل هذه القفزة غير محتملَة: فإذا كانت ذروة الواقع هي الإرادة، وكان الإنسان، مع ملَكاته، تشييئًا لهذه الإرادة، فإننا لا نرى بوضوح كيف يمكن للإنسان أن يذهب فجأة في اتّجاهٍ يتعارض مع ما يُؤسِّسه.

يُعرِّف شوبنهاور المعرفة الفلسفية والفنّية بوصفها «معرفة المثال»، ويقابلها بالمعرفة العلمية. فكيف يُبرِّر هذا التقابل، وهو موجودٌ، كما نعلم، في كلّ تقليد نظرية الفن التأمّليّة؟ أوّلًا، إنّ المعرفة العلمية لا تعطينا معرفة حقيقية بالأشياء، بل فقط معرفة بـ**الصلات** بين الأشياء. ويعود ذلك إلى كونه لا يتساءل إلّا عن العَلاقات السببية، أين؟ متى؟ لماذا؟ ولأي غاية؟، أي هو ينظر إلى الكون من زاوية

---

(408) *MVR*, 230 (*WWV*, I, 256) trad. revue.

مبدأ العقل. بما أنّ هذا المبدأ يُنظِّم تركيبة عالم الظواهر، لا يمكن أبدًا للمعرفة العلمية أن تتجاوز العالم لتصل إلى الشيء في نفسه (أي الإرادة)[409] إنّ المعارف الفنّيّة والفلسفية وحدها تستطيع أن تتخطّى الظواهر؛ فهي لا تهتمّ بالصلات بين الأشياء، بل تتأمّلها في ماهيتها، أي تصل إلى مُثلها من خلال تَمَثُّلاتٍ مُعيَّنة (في الفن) أو مفاهيم مُجرَّدة (في الفلسفة). إنها تسأل «ماذا؟» وتريد معرفة الأشياء بَحَسَب طبيعتها الأنطولوجية.

يأخذ وصف شوبنهاور للفلسفة طابعًا صوفيًا بسرعةٍ. لا غرابة في ذلك، فليست معرفة الفكرة ممكنة إلّا عندما نتجاهل كياننا الفردي (أي خضوعنا للإرادة) لنجد أنفسنا ذاتًا صِرْفًا ونصل إلى حدس الشيء في وجوده المستقلّ ذاتيًا، حتّى نتطابق معه، «وكلّ ذلك يحصل وكأنّ الشيء موجودٌ وحده، دون أي شخصٍ يبصره، وكأنّه من المستحيل التمييز بين الذات التي تحدس وحدسها نفسه، فينصهران سويًا في كينونة واحدة وفي وعيٍ واحد منهمك وممتلئ كلّيًا برؤية فريدةٍ وحدسية[410].»

ليس هذا التأمّل تأمّلًا للشيء في فرادته الأمبيريقية، بل على العكس إذ الأمر يتعلق برؤية لماهيته **الأنواعية**، بما أنّ المُثل هي الماهيات الأنواعيّة للأشياء الطبيعية. لكي نفهم ذلك، علينا أن نُحدِّد الأطروحة القائلة بأنّ الكون هو مَوضعة للإرادة: تخضع هذه

(409) راجع:

MVR, 55-56 (*WWV*, I, 63-64).

(410) *MVR*, 231 (*WWV*, I, 257).

الموضعة لهرميّةٍ أنواعيّة، أي تتحقّق بحسب عددٍ من الدرجات، أدناها قوى الطبيعة الجامدة وأعلاها الإنسان. وتوافق الدرجات المختلفة تقدّمًا في تَحوُّل الإرادة إلى تَمَثُّل، وهي تُمثِّل نفسها بنفسها في الإنسان بأوضح شكل وأكمله. ولكن يجب أن نضيف أنّ هذا التراتب الهرمي ثابت، لا يتطوّر، فكلّ الدرجات موجودة معًا أزليًا. أمّا المُثل التي يتأمّلها الفنّان أو الفيلسوف، فليست سوى الماهيات الأنواعيّة لهذه الدرجات في مَوضعة الإرادة، «بما أنّها على وجه التدقيق الأجناس المحدَّدة، والأشكال والخصائص الأصليّة لكلّ الأجسام الطبيعية، العضوية وغير العضوية، أو أيضًا القوى العامّة التي تظهر بشكلٍ يتّفق مع قوانين الطبيعة[411].»

ليس العالم الذي نتعامل معه في حياتنا اليومية، بل وفي المعارف العلمية أيضًا، إلّا مجموع الفرادات الفردية التي تعطي المُثل نفسها من خلالها لتمَثُّلنا المشترك: يتّصل عالم الظواهر بعالم المُثل مثل اتصال النسخة (nachbild) بالنموذج (vorbild). يعني ذلك أنّ التعدّدية، كما الزمانية والمكانية والعلّيّة، ليست سوى بعض خصائص عالم الظواهر هذا، بينما يبقى المثال واحدًا وأزليًا.

على هذا النحو نرى لماذا تقتضي المعرفة الفلسفية والفنّية وجدًا وجوديًا. فالزمان والمكان وتَعدُّد الأشياء، والعلّيّة هي في الواقع من مُكوِّنات الفرد و«دائرة معرفته» (Erkenntnissphäre): «لذلك فالشرط الضروريّ لكي تصبح المُثل موضوعًا للمعرفة هو إزالة

(411) *MVR*, 219 (*WWV*, I, 245).

الفردانيّة من الذات العارفة[412].» لنتذكّر مرّةً أخرى أنّ هذه المعرفة الوجدية لا تصل هي أيضًا إلى الشيء في نفسه، أي الإرادة. فهذه الأخيرة هي ما لا يمكن تمَثُّله مطلقًا، ومعرفة **الفكرة**، وهي تتحرّر من مبدأ العقل ومبدأ الفردنة، تبقى مع ذلك تمَثُّلًا، ومأخوذة بالتالي في عَلاقة موضوعٍ بذات هو موضوع لها: «إنّ مثال أفلاطون [...] يُشكِّل بالضرورة موضوعًا، شيئًا معروفًا، تمَثُّلًا. وهذه السمة بالضبط، وفي الحقيقة هي فقط، تُميِّزه عن الشيء في نفسه. لم يتناول إلّا الأشكال الثانوية للظواهر، تلك التي نشملها بمبدأ العقل، أو، بالأحرى، لم يدخل فيها بعد[413].» في الإضافات التي يعطيها في الطبعة الثانية، سنة 1844، يقول بشكلٍ قاطع: «[...] لا تُظهِر المُثل الماهية في نفسها بعدُ، بل فقط السمة الموضوعية للأشياء، أي دومًا الظاهرة فقط، وحتّى هذه السمة قد لا نستطيع فهمها إذا لم نصل من خلال طريقة أخرى إلى معرفة أو على الأقلّ شعورٍ مُبهَم بالماهية الحميمة للأشياء[414].» هذا الشعور المُبهَم الذي يسبق كلّ معرفةٍ ويتخطّاها مبنيّ في آخر المطاف على كوننا، نوعًا ما، نحن أنفسنا الإرادة.

بشكلٍ موجز، علينا أن نميّز بين ثلاث دوائر كَيْنونيّة: ا) الإرادة التي هي العمق الأبعد في الكينونة والذي لا يمكن معرفته أبدًا. ب) مَوضعات الإرادة، أي الأفكار، أي أيضًا القوى الطبيعية والأجناس الطبيعية، التي يمكن للمعرفة الوجدية للفلسفة والفن أن تصل إليها.

(412) *MVR*, 220 (*WWV*, I, 246).

(413) *MVR*, 226 (*WWV*, I, 252) trad. revue.

(414) *MVR*, 1091 (*WWV*, I, 471).

ج) عالم المتعدّد والمفرد كما هو مُعطًى لنا في الحدس المشترَك وفي المعرفة العلمية[415].

كثيرًا ما جرى الإلحاح على أنّ نظريّة المُثل عند شوبنهاور هي غير مبنيّة بشكلٍ متين، فتظهر على الساحة كانقلابٍ عنيف وكقرارٍ استبداديّ بحت، فليس هناك من شيءٍ في نظرية المعرفة التي يدافع عنها يجعل معرفة المُثل معقولة. بالإضافة إلى ذلك، هناك أيضًا مشكلة عدم معقولية أطروحة المعرفة الوجدية التي تحقّقها الفلسفة والفن. بالطبع، يُشدِّد شوبنهاور نفسه على واقع أنّ كلّ معرفة فلسفية حقيقية ينبغي أن تكون مبنية على حدسٍ أساسيّ. ولكنّ هذا الحدس هو نوع من الشعور (Gefühl) وليس قناعةً نظريّة. يمكننا إذًا أن نتصوّر أنه لا يمكن تأسيسه استنتاجيًا. مع ذلك، تتعارض نظرية المثل، التي يدافع عنها، تعارضًا عميقًا مع نظريته الخاصّة بالمعرفة. فالأخيرة في أساسها أمبيريقية[416]، إن لم تكن حسّية، ولا مكان فيها

---

(415) في هذه النقطة، أختلف مع كليمان روسّي (Clément Rosset) في كتابه:

L'esthétique de Schopenhauer, PUF, 1969,

حيث يطابق بين **الإرادة** والعالم، أي أنّه يجعل أصناف **الإرادة** بذاتها والأفكار وعالم الظواهر تتداخل، لكي يفترض وجود «نذير مظلم»، شيء موجود قبل الإرادة، يكون ماهية الكينونة الأخيرة. يسمح حلّ روسّي بالتخلّص من بعض أوجه التضارب في **العالم كإرادة وكتمثُّل**، ولكنه حلّ يقوّل شوبنهاور نقيض ما يقوله فعلًا.

(416) راجع:

J. S. Clegg, «Logical Mysticism and the Cultural Setting of Wittgenstein's Tractatus», in: *Schopenhauer Jahrbuch*, 59, Frankfurt-am-Main, 1978, pp. 29-47.

للكيانات غير الحسّيّة، أي للمُثل. كما أنّي لا أعتقد أنّ الرجوع إلى الشعور الحميميّ يكفي لتحييد هذا النقص في المعقولية الداخلية.

مهما كان موقفنا من هذا الاعتراض العامّ، فإنّ نظريّة المُثل تطرح مشكلات عدّة في مجال الفن. أوّلًا، بما أنّ معرفة المُثل تطابق حدس قوى الطبيعة الأساسية والتأمّل في الأنواع الطبيعية، فمن الصعب أن نربط بينها وبين التمثُّلات الفنّيّة، فالأخيرة هي دائمًا **مُفرِدِنة** (individualisantes). ولكي يوضّح شوبنهاور ما يعنيه بـ«معرفة المُثل»، فإنه يُقدِّم أمثلة عدّة منها المثال التالي: «يتبلّر الجليد على زجاج النوافذ، بحسب قوانين التبلّر، وهذا تعبير عن القوّة الطبيعية التي تتجلى في هذه الظاهرة، وهي بالتالي تُمثِّل المثال. ولكنّ الأشجار والزهور التي ترسمها البلّورات على الزجاج ذات طابع عرَضيّ بحت ولا وجود لها إلّا من وجهة نظرنا الخاصّة[417].» يُبيِّن هذا المثال الصعوبة بوضوح: إذا كانت قوانين التبلّر تُمثِّل المثال، فلا نرى أسباب منع العلوم من هذه المعرفة، ولا نرى البتة كيف يمكن أن تكون في متناول الفنون. فمن الصعب اعتبار التمثيل التصويريّ لنافذة مثلّجة كشفًا لقوانين التبلّر. الأمر نفسه ينطبق على مثالٍ آخَر. يقول لنا شوبنهاور إنّنا عندما نتأمّل جدول ماء، علينا أن نميّز بين حدس المثال الذي يُؤسِّسه، وليس ذلك المثال سوى قانون الجاذبية المتجسّد في كتلة سائلة، و«تحرّكات الزبد وتموّجاته وتقلّباته» التي لا وجود لها إلّا ظاهريًا. ولكنّ رسّام المناظر الطبيعية الذي يُمثِّل جدول ماء أو

---

(417) *MVR*, 235 (*WWV*, I, 261).

سَيلًا إنما يرسم «تحرّكات الزبد وتموّجاته وتقلّباته» أكثر ممّا يرسم قانون الجاذبية.

يمكننا بالطبع أن نردّ على ذلك قائلين إنّ ما يريد شوبنهاور قوله هو أنّ الفنّان يمثّل لا شكّ أشياء أو أحداثًا جزئيّة، ولكنّ المُثل تنكشف من خلال هذا التمثُّل، بما أنّه وجديّ. في الرمز الفنّي، كما أكّد غوته من قبل، يتوافق الجزئي والكونيّ. فالرسّام مثلًا، عندما يرسم تَحرُّكات الأمواج، يُظهر في الحقيقة مثال الجاذبية، وهذه التحرّكات ليست سوى تجلٍّ خارجيّ له. ولكنّ هذا التفسير لا يبدّد كلّ الصعوبات التي تعترض نظرية المُثل عند شوبنهاور. ففي الواقع إنّ تنويعة واقعية الكونيات التي يدافع عنها اختزالية بصفة خاصة، بما أنها لا تسلّم بالمُثل إلّا في ما يخصّ الأشياء الطبيعية، وترفض وجود كونيّات خاصّة بالمصنوعات اليدوية أو بالمصطلحات المجرَّدة: ليس هناك من مثالٍ للسرير بل هناك فقط مثال لمادّته الطبيعية. وما دام الأمر كذلك، فإنّ كلّ تَمَثُّل تصويري لمصنوعاتٍ يدوية كمصنوعات يدوية هو قانونيًا خارج مجال الفن. وينطبق ذلك أيضًا على كلّ تمَثُّل مجازي للكونيات المجرَّدة، الأخلاقية على سبيل المثال. بالإضافة إلى ذلك، إذا ما اقتصرت إعادة الإنتاج الفنّي للمُثل على تمَثُّل القوى والأنواع الطبيعية، سيكون لكلّ الأعمال التي تُمثِّل طرازًا واحدًا لشيءٍ ما المحتوى نفسه: فمحتوى كلّ رسمٍ لمنظر طبيعيّ هو تمَثُّل قوى الطبيعة الجامدة والنباتية وقوانينها، ومحتوى كلّ محاكاةٍ أدبية الجنس البشريّ. تتمايز إذًا الأعمال الراجعة إلى المجال الشيئي نفسه فقط في طريقة تقديمها لمحتواها، أي في الشكل الفردي الذي تصل من

خلاله إلى المثال. قد يكون من الممكن الدفاع عن مثل هذا التصوّر، ولكن جماليات شوبنهاور لا تسعى، مع الأسف، إلى تَدبُّر هذا التمييز الشكليّ. وفي غياب مثل هذا التفكير، الوحيد الذي يسمح، نظرًا لما يفترضه في ما يخصّ محتوى الأعمال، بالتفكّر في فرديّة الأعمال، لا نرى كيف يمكن تَجنُّب نتائج غير معقولة، كالقول بأنّ من رأى منظرًا طبيعيًّا واحدًا مرسومًا فقد رأى كلّ المناظر الطبيعية !

سنرى لاحقًا مشكلتَين أخريَيْن ترتبطان بهذا التحديد للفن كموضع لمعرفة المُثل. تخصّ الأولى نسق الفنون عند شوبنهاور، وبالتحديد عدم إمكانية اختزال الموسيقى وإخضاعها للتحديد الماهويّ للفن. وتخصّ الثانية وظيفة الفن المُهدِّئة، وهي وظيفة يصعب الربط بينها وبين التعريف المعرفيّ الذي أعطيناه للتو. ولكن من الأفضل قبل تناولهما، أن نلقي نظرة على تصنيف الفنون الذي يقترحه شوبنهاور.

من الفن إلى الفنون

لكي نفهم تَصوُّر الفنون الذي يدافع عنه شوبنهاور، علينا أن نبدأ من كون جمالياته جماليات تأمّليّة. نعلم أنّ للتأمّل مصدرَين أو شرطَين. هناك شرطٌ ذاتيّ أوّلًا، هو عدم الغرَضية: علينا أن نكفّ عن النظر إلى الأشياء كدوافع لإرادتنا وأن نتأمّلها كتمَثُّلاتٍ محض. ثمّ هناك شرطٌ موضوعيّ: يجب على الشيء المتأمَّل فيه أن يُعبِّر عن فكرته. ولكن بما أنّ كلّ شيءٍ (طبيعيّ) يُعبِّر عن فكرته، على شرط أن ننظر إليه نظرة مجرّدة وصافية، فإنّ هذا الشرط الثاني يطابق الشرطَ

الأوّل. كلّ ما يمكننا قوله هو أنّ بعض الأشياء تُسهِّل تأمّل الفكرة أكثر من غيرها (لأنّها تُعبِّر عنها بشكلٍ أوضح) وأنّ بعض الأشياء تُمثِّل أفكارًا أكثر تعقيدًا من أفكار أخرى، بحسب درجة التشييء لدى الإرادة التي تُجسِّدها هذه الأشياء.

بفعل الأهمّية المعطاة للحدس الجماليّ يمتلك العمل الفنّي منزلة فرعيّة: «فمصدره الوحيد هو معرفة الأفكار، وهدفه الوحيد هو نقل هذه المعرفة[418].» هو، بشكلٍ أدقّ، ترداد (wiederholung) وإعادة إنتاج (reproduktion) لمعرفة الأفكار التي نصل إليها في الحدس الجمالي. ليس فعل إبداع العمل في نفسه إذًا عمل معرفة مخصوصة، فمعرفة الأفكار تسبق العمل، والعمل يكتفي بإعادة إنتاجها.

لذلك نتيجة مُهِمَّة، هي التالية: لا تدرس «ميتافيزيقا الفن في الحقيقة النشاط الفنّي كنشاط لإبداع الأعمال الفنّيّة، بل مَلَكَة العبقريّ الذي يُولِّد معرفة الأفكار التي لا يقوم العمل الفنّي إلّا بإعادة إنتاجها. وليست القدرة، التي يملكها الحدس على التحرّر من دوافع الإرادة وعلى تأمّل الأفكار بطريقة متجرّدة، كـ«عين العالم الصافية[419]»، شيئًا سوى العبقرية. فالعبقرية هي المَلَكَة الأساسية التي يتولّد منها الفنّ وكذلك الفلسفة: «القدرة الغالبة [...] التي تتولّد منها المنتجات الحقيقية للفن والشعر، وحتّى الفلسفة، ذلك هو ما يسمّى بالعبقريّة. بما أنّ موضوع هذه المعرفة هو المُثل الأفلاطونية والمُثل لا يمكن تَصوُّرها بشكلٍ مُجرَّد (in abstracto) بل من خلال الحدس

(418) *MVR*, 239 (*WWV*, I, 265).

(419) *MVR*, 240 (*WWV*, I, 266).

وحده، ينبغي لماهية العبقريّة أن تتمثّل في كمال المعرفة الحدسية وطاقتها[420].» تكمن العبقريّة الخاصّة بالفن بكلّ بساطة في القدرة على البقاء في هذا الوضع لوقتٍ يكفي لكي يصبح من المستطاع إعادة إنتاج الأفكار التي تمّ الحدس بها. ويعرب شوبنهاور، في المُجلَّد الثاني الصادر سنة 1844، عن شكّه في إمكانيّة البقاء طويلًا، حتّى بالنسبة للفنّان، في الحالة الوجدية. من هنا تفضيله للرسوم التخطيطية الأوّلية على اللوحات المنتهية، لأنّ الأخيرة لا تُنجَز إلّا «بعد مجهودٍ مثابر، وتفكير حَذِرٍ، وإرادة متأججة على الدّوام[421]»، أي بعد سقوط رؤية الأفكار.

تسمح إذًا نظرية العبقرية عند شوبنهاور (كما نظرية التخيّل المرتبطة بها) بصياغة تَصوُّر جماليّ يسند السمة الوجدية للفن ويتجاهل في الوقت نفسه خلق العمل الفنّي وبشكلٍ واضح العمل اليدوي الخاص بصناعته. ولكنّ هذه النزعة، التي أضحت لاحقًا أقوى عند هيدغر، كانت في الحقيقة مندرجة بشكلٍ ضمني ومنذ البداية في نظرية الفن التأمّليّة؛ فبمجرّد أن نحدّد الفنّ من خلال رؤية مُعيَّنة وملَكَة معرفية ما، بدلًا من «فعلٍ» مُعيَّن يولّد شيئًا صُنع يدويًّا بِحَسَب تَصوُّر ما، يصبح من الممكن التقليل من قيمة النشاط الفنّي واعتباره مُجرَّد نشاطٍ تقني.

لكي ينهي شوبنهاور النزاع الكامن بين التصوّر الفلسفي للفن كمعرفة أنطولوجية ومنزلته كعملٍ فنّي، اختار حلًّا سيستخدمه هيدغر

(420) *MVR*, 1104 (*WWV*, II, 484-485).

(421) *MVR*, 1140 (*WWV*, II, 524).

لاحقًا، وهو إنكاره بكلّ بساطة كون العمل الفنّي مصنوعًا يدويًّا. لقد رأينا سابقًا أنّه يرفض وجود أفكار توافق الأشياء التي ينتجها الإنسان. يعني ذلك أنّ المصنوعات اليدوية لا تعبّر أبدًا عن أفكار صورتها المصنوعة (السرير مثلًا لا يُعبِّر أبدًا عن الفكرة ـ غير الموجودة ـ للسرير)، فما هي إلا مُجرَّد شكل عرَضيّ (forma accidentalis)، إذ هي تُعبِّر عن مفهوم بشريّ فحسب. الفكرة الوحيدة التي تستطيع المصنوعات اليدويّة أن تُعبِّر عنها هي فكرة أُسّها المادّي، أي الشكل الجوهريّ (forma substantialis). ولكنّ العمل الفنّي، بحسب التعريف المعرفيّ الذي يعطيه إيّاه شوبنهاور، هو في صميمه محاكاة، أي لا تعود قيمته إلى مادّته، بل فقط إلى منزلته التمثُّلية الآتية من الفعل الخلّاق الممارَس لهذه المادّة. على العمل الفنّي إذًا ألّا يكون مصنوعًا يدويًّا، لأنّه لن يمكنه عندها أن يُعبِّر عن فكرة في المستوى التمثُّلي (الذي سيكون عندها مُجرَّد شكل عرَضيّ،[422]). يستخدم شوبنهاور هذا التناقض بين العمل الفنّي والمصنوع اليدوي عندما يتحدّث عن الفنّ التشكيلي، وهذا منطقي تمامًا، بما أنّ الفنّ التشكيليّ يستعمل المواد الطبيعيّة. فيجب بالفعل، ومهما كان الثمن، تَجنُّب الوصول إلى وضعٍ لا يسمح بالنظر إلى النحت إلّا كتعبيرٍ عن فكرة مادّته (كثقل الحجر مثلًا): «من البديهي أنّ ما أعنيه بعبارة «المصنوع اليدويّ» ليس أبدًا عملًا فنّيًا تشكيليًا[423].»

---

(422) راجع:

MVR, 270-272 (*WWV,* I, 298-299).

(423) *MVR*, 272 (*WWV,* I, 299) trad. revue.

موقف شوبنهاور في الحقيقة، هو نوعًا ما أكثرُ تعقيدًا. فالتناقض بالنسبة إليه بين المحاكاة والمصنوع اليدويّ لا يطابق بالضبط التناقض بين العمل الفنّي والمنتَج النفعيّ. الهندسة المعمارية مثلًا تميل إلى المصنوع اليدويّ أكثر بكثير من ميلها إلى العمل المُحاكي، وهي تشكّل الحدّ الأدنى للفن. مع ذلك، لا يشمل التناقض التمييز بين الفنون التمثُّلية والفنون غير التمثُّلية. الموسيقى، بالفعل، هي أيضًا غير مُحاكية، ولكنّها مع ذلك لا تعتبَر مصنوعًا يدويًّا، بل هي، على العكس، الفنّ بامتياز. هناك إذًا تسلسل هرميّ، ضمنيّ على الأقلّ، يدخل في صميم التعريف الماهويّ (فنّ = محاكاة) الذي يعتبر عامًّا بشكلٍ مطلَق.

يجب إذًا التمييز أوّلًا بين الفنون التي تعبّر فقط عن فكرة مادّتها وتلك التي هي حقًّا مُحاكية وتستعيد فكرة الأشياء الطبيعية التي تُمثّلها (ولا تعود تُعبّر بالطبع عن فكرة المادّة التي تستعملها). ليس فن الحدائق والفن المعماريّ مُحاكيين، فهما ينتميان إذًا إلى المجموعة الأولى، ولا يعبّران إلّا عن فكرة مادّتهما: «الجاذبية، والمقاومة، والسيولة، والضوء، إلخ، تلك هي الأفكار التي تُعبّر عن نفسها في الصخور والمباني والمياه. فمزية حديقة جميلة، أو مبنى جميل، إنما تقتصر على تسهيل تطوير خصائصهما بشكلٍ واضح ومركّب وكامل [...].»[424] يستنتج شوبنهاور من جملة ما يستنتجه من ذلك استحالة وجود فنّ معماري من خشب، لأنّ هذه المادة لا تُظهر إلّا بشكلٍ ناقص الصلات بين الجاذبية والمقاومة، التي هي الأفكار

(424) *MVR,* 271 (*WWV,* I, 298) trad. revue.

الأساسية التي يستطيع الفنّ المعماري التعبير عنها. يبدو أنّ هذا النقص في الفنّ المعماري الخشبيّ يعود إلى طبيعته النباتية، ولكن ينبغي الإقرار أنّ شوبنهاور الفخور بكون نسقه هو الوحيد القادر على تفسير هذه «الاستحالة»، لا يقيم لها أساسًا البتة[425]. إنه يجعل بالطبع تَصوُّره للفنّ المعماري مقابلًا لنظريّة كانط الشكلانية التي تعيده إلى فنّ تناسباتٍ مدرَكة حسّيًا ورياضية أو إلى فنّ زخرفيّ. رفضه هذا للنزعة الشكلانية منطقيّ جدًّا، بما أنّ التناسبات والتناظرات تنتُج عن الحساب، فهو يصدر عن مفهوم غائيّ إنسانيّ محض، لا يستطيع تمَثُّل **الشكل العرضيّ** للعمل ولا يمكن بالتالي إلّا إرجاعه إلى منزلته كمُصطنَع. مع ذلك، يقارب الفنّ المعماري بِحَسَب تعريف شوبنهاور المصطنَعات، بما أنّها هي أيضًا تُعبِّر عن فكرة مادّتها. وإذ يعتبر شوبنهاور العمارة فنًّا رغم كل شيء، فإننا لا نرى لماذا يستثني المصطنَعات **الأخرى**، فقد يلغي ذلك فكرة وجود حدودٍ فاصلة بين الحِرَف والفن، وهي حدودٌ يزعم شوبنهاور، كغيره من ممثّلي نظرية الفن التأمّليّة، أنها مطلقة. كلّ ما يمكن قوله، هو أنّ أكثر ما يهمّنا في الفن المعماري هو **الشكل الجوهريّ**، فكرة المادّة، بينما نُفضِّل الأدوات النافعة **للشكل العرَضيّ** بوصفها توافق غاية نفعيّة.

هرميّة الفنون هذه بِحَسَب سمتها المُحاكية أو المعبّرة الصرف ترافقها هرميّة بحسب الأشياء، أو بالأحرى الأفكار المعتاد إنتاجها. نعرف فعلًا أنّ الأفكار توافق درجات مركّبة نوعًا ما في ما يخصّ

---

(425) راجع:

MVR, 277 (*WWV*, I, 305).

تشيىء الإرادة، من الطبيعة الجامدة إلى الطبيعة النباتية، ثمّ الطبيعة الحيوانيّة وأخيرًا البشريّة. يمثّل الإنسان أعلى درجات موضعة الإرادة، حيث تعي الإرادة نفسها وطبيعتها التي تفترس نفسها وتخلقها. من المفروض طبعًا أن يؤدّي هذا الوعي إلى التعرّف إلى الطبيعة المضرّة في الإرادة ويؤدّي في النهاية إلى نفيها في فعل تسليم مطلَق: تسليمًا وزهدًا لا يحقّقهما إلّا القدّيس وحده. من هنا يُشكِّل الإنسان موضوع الفنّ بامتياز، وتكون الفنون التي تعيد إنتاج فكرته هي الأهـمّ. هذه هي حال النحت والرسم اللذين يمثلان الصورة الإنسانية؛ وتلك بالأخص حال الشعر الذي يُمثِّل الأعمال الإنسانية، أي الإرادة نفسها في موضعتها الأعلى: «لهذا السبب يتفوّق الجمال الإنسانيّ على كلّ جمالٍ آخَر، ولهذا السبب أيضًا فإن تَمثُّل ماهية الإنسان هو أعلى أهداف الفن. الشكل الإنسانيّ وتعبيره يشكّلان الموضوع الرئيس للفن التشكيلي، كذلك تُشكِّل أفعال الإنسان الموضوع الرئيس للشِّعر[426].»

التراتبيّتان الهرميّتان، أي تلك المبنية على المنزلة السيميائية (تعبير/ محاكاة) وتلك المبنية على الأشياء، تتداخلان جزئيًا، بما أنّ الفنون غير المحاكية هي أيضًا الفنون المعبّرة عن الأفكار الأقلّ تعقيدًا، أي مثل الطبيعة الجامدة (الفن المعماري) والنباتية (فن الحدائق). وبشكلٍ مماثل، في الفنون المحاكية، فإنّ الأنواع التي تتكرّس لإعادة إنتاج أفكار الطبيعة الجامدة أو النباتية، كرسم المناظر الطبيعية أو الشعر الوصفي، هي أنواعٌ ثانوية.

---

(426) *MVR*, 271 (*WWV*, I, 298).

أخيرًا، تشمل التراتبية الهرمية وَفْقَ الأشياء الممثَّلة التميز بين الفنون التي تعتبر شرط ذاتية التأمّل الجمالي أهم شرط، والفنون التي تعطي الأهميّة لشرط الموضوعية. في ما يخصّ الفنون غير المحاكية، يكمن مصدر اللذّة بالأخصّ في الحالة الذهنية للمتأمِّل، أي في موقفه النزيه ممّا يحدس به، وليس في طبيعة الأفكار التي يدركها، بما أنّها تخصّ الطبيعة الجامدة والنباتية وهي بالتالي غير متطوّرة. يحصل العكس في الفنون المحاكية، حيث شرط الموضوعية، أي وضوح تمثيل الأفكار، هو أهمّ من حالة المتأمّل الذهنيّة.

إنّ الشِّعر، حيث يكتفي شوبنهاور بالعودة إلى ثلاثية الشعر الملحميّ والغنائيّ والمسرحيّ (مُركِّزًا على الأخير) يضعه أمام مشكلة تشبه تلك التي واجهت هيغل. يرى شوبنهاور، كما رأى هيغل قبله، في الفن معرفة حدسية، فيبدو من المنطقيّ إذًا أن يعتبر الفنون التشكيلية هي ما يُشكِّل الفن بامتياز. وبالفعل، فهو يُسجِّل في **إضافات** (Ergänzungen) المُجلَّد الثاني من سنة 1844، على نحو عابر أنّ الفنون التشكيلية بما هي الأقرب من المعرفة الحدسية تُجسِّد النشاط الفنّي بصفة باراديغمية[427]. وذلك لا يمنعه من التأكيد بوضوحٍ أنّ الشعر هو الفن التمثُّليّ الأعلى، لأنّه قادرٌ أكثر من غيره على تمثيل صراع الإرادة مع نفسها (كما يتجسّد ذلك في الصراعات البشريّة). يحقّق الشعر أيضًا، كشعرٍ تراجيدي، وظيفة الفن المُهدّئة بقوّةٍ أكبر (سأعود إلى هذا الموضوع لاحقًا). مع الأسف، يطابق

---

(427) راجع:

MVR, 1106 (*WWV*, II, 487).

شوبنهاور، في نظريّته اللغوية العامّة، بين اللغة، وبالتالي المادة السيميائية للشِّعر، والعقل، أي مَلَكة التجريد بامتياز[428]. يجب عندها، بطريقةٍ أو بأخرى، أن يبرهن على قدرة الشاعر في جعل اللغة أكثر عينيّة. لأجل ذلك يقيم شوبنهاور نظرية عن الصفات الشعرية هي غريبة بعض الشيء، إذ تقول إنّ الصفات الشعرية تُعيِّن دائمًا اسمًا نوعيًا فتجعل فَهْمه أقلّ عمومًا وتجعل بالتالي المفاهيم أكثر عينية. ولكنّ عمل هذه الصفات لا يتعارض مع الاستعمال «الشائع»، بما في ذلك العلمي، للّغة، بل يشكّل إحدى مِيزَاتها الأكثر ثباتًا. من ناحية أخرى، حتّى المفهوم الذي يحصر ماصدقيتَه تعيينٌ نعتي يبقى مفهومًا، أي فكرةً مجرَّدة. لا يستطيع التعيين المنطقي إذًا، الذي تحقّقه الصفات أن يؤدّي وظيفة التمايز المتوجّبة عليه إلا بصعوبة.

ولكن، هذه المشاكل ثانوية بالمقارنة مع اللغز المُحيِّر الذي تُشكِّله الموسيقى. الموسيقى هي الفنّ الأعلى، ولكنها في الوقت ذاته، كما يقرّ شوبنهاور نفسه، لا يمكن إقحامها في نسقه للفنون: «فهي موضوعة خارج كلّ الفنون الأخرى[429].» بالفعل، عرّف شوبنهاور الفنَّ كإعادة إنتاج للأفكار، ولكنّه يعلمنا الآن بأنّ هذا التعريف لا يناسب الموسيقى أبدًا. فالموسيقى ليست فنًّا محاكيًا بمعنى الفنون الأخرى: «لا يمكننا أن نجد فيها إعادة إنتاج فكرة الكينونة أو تكرارها كما تظهر في

(428) راجع:

MVR, 311-312 (*WWV*, I, 340).

(429) *MVR*, 327 (*WWV*, I, 357).

العالم[430].» مع ذلك، يضيف شوبنهاور، إذا ما كانت فنًّا، فعليها أن تكون في عَلاقة تَمثُّل مع مُتمثَّل (Darstellung zum Dargestellten) وصلة نسخةٍ بنموذج (Nachbild zum Vorbild)[431]. وللتوفيق بينها وبين هذا الاقتضاء يجب التسليم بأنّها تمثّل (Darstellung)، ولكنّها في الوقت نفسه ليست إعادة إنتاج لشيءٍ من نوع التمثّل، وهي بالتالي ليست إعادة إنتاجٍ للأفكار. يمكن القول إنّها عرضٌ مباشر للإرادة نفسها. يعني ذلكَ أنّها ليست مطابقة للإرادة كشيءٍ في ذاته، لأنّ الشيء في ذاته هو غير القابل للتمثيل إطلاقًا، «ما لا يمكنه، بحكم ماهيته، أن يكون تمثيلًا[432].» ولكنّها، كالأفكار تمامًا، تمثيلٌ أصليّ للإرادة[433]. إنها لا تعيد إنتاج المُثل، بل تنتمي إلى واقعها نفسه: «الموسيقى [...] موضوعية، نسخة فورية عن الإرادة، في كليتها بِقَدْر فورية العالم وفورية الأفكار نفسها، التي يُشكِّل ظهورها في تعددها عالم الأشياء الفرديّة. **فهي إذًا ليست كغيرها من الفنون، إعادة إنتاجٍ للأفكار بل للإرادة، تمامًا كما تفعل المُثُل ذاتها**[434].»

---

(430) المرجع نفسه.

(431) المرجع نفسه.

(432) *MVR*, 328 (*WWV*, I, 358) trad. revue.

(433) يقترح كليمان روسّي (مرجع مذكور سابقًا)، في تحليله الدقيق الذي يبيّن طابع المفارقة في الموسيقى عند شوبنهاور، كما رأينا، ألّا نعيد الموسيقى إلى الإرادة بل إلى «ما قبل» الإرادة، إلى «رائد مبهم» ولكنّ شوبنهاور لا يعترف بوجود شيءٍ من وراء الإرادة، ويؤكّد بوضوح أنّ منزلة الموسيقى توازي منزلة **الأفكار**.

(434) *MVR*, 329 (*WWV*, I, 359) trad. revue.

التشديد من عندنا.

بما أنّ هذه هي المنزلة الأنطولوجية للموسيقى، يجب بطريقةٍ أو بأخرى أن يكون بناؤها مماثلًا لبناء عالم الأفكار. بتعبير آخر، يعتبر شوبنهاور أنّ السمة المميزة للموسيقى لا تكمن (كما كان هيغل يعتقد) في عدم وجود بُعدٍ تأويليّ حقيقيّ فيها؛ بل العكس، فبما أنّه يقبل الأطروحات العامّة للنظريّة التأملية للفن، يقوده تفضيله للموسيقى إلى اعتبارها نسقًا تأويليًا، وهو الوحيد القادر على الوصول إلى الكينونة الحميمة للأشياء. من هنا نظريّته الشهيرة الخاصّة بالتكافؤات بين الوقائع الموسيقية وبنية الكون (التي يقدّمها بالتفصيل في **إضافات** سنة 1844) وهي نظرية لا تخلو من الجاذبية، ولكنّها غير مقنعة. في مجال التناغم الموسيقيّ مثلًا، يوافق الصوتُ الجهير la basse (الصوت الأساسيّ Grundton) العالمَ المعدنيّ، ويوافق الصوتُ الصادح ténor (بفاصلته الثلاثية tierce) عالمَ النبات، ويوافق الصوتُ الألتو alto (بفاصلته الخماسية quinte) عالمَ الحيوان، وأخيرًا يوافق الصوت السوبرانو soprano (بفاصلته الثمانية l'octave) الإنسانَ. أمّا العَلاقة بين الأصوات المتّفقة (consonances) والمتنافرة (dissonances)، فهي ترجمة للصراع بين القوى المعادية لإرادتنا والقوى الملبيّة لها (سأتحدّث عن ذلك لاحقًا). أخيرًا، إنّ اللحن الذي ينبثق عن الصلات بين الإيقاع والتناغم، هو الصورة المُتحرِّكة لرغبة الإنسان: «التعارض والتقارب الدائم لهذَين العنصرَين هما، من وجهة نظر الميتافيزيقا، صورة ولادة مبتغيات جديدة يتبعها تحقّقها[435].»

---

(435) *MVR*, 1198 (*WWV*, II, 584).

تكمن الصعوبة الأولى في نظرية الموسيقى هذه في غموضها. لقد رأينا للتو مثلًا أنّ الموسيقى والأفكار تحتلّ المركز نفسه، فالموسيقى إذًا موضعة فوريّة لـلإرادة، وتتعارض ليس مع الفن التشكيليّ والأدب فَحَسْبُ، بل أيضًا مع العالم الحسّي، الذي هو مُجرَّد مظهرٍ مُتعدِّد تعطيه الأفكار لنفسها في ازدهارها بِحَسَب مبدأ التفرّد. ولكنّ شوبنهاور يؤكّد العكس أحيانًا، إذ يقول بوجود توازٍ بين هذا العالم الظاهر والموسيقى: «ينتج عن هذه الاعتبارات أنّه يمكننا النظر إلى العالم الظاهراتيّ (die erscheinende Welt) أو الطبيعة، من جهة، وإلى الموسيقى من جهةٍ ثانية، كتعبيرين اثنين مختلفين عن الشيء نفسه، والذي يُشكِّل الوسيط الوحيد في تماثلهما [...][436].» ولكن إذا كانت الموسيقى **مثيل** العالم الظاهر، فلا يمكنها أن تكون **مثيل** الأفكار التي هي أساس هذا العالم، وبذلك تخسر تفوّقها المُميَّز على الفنون الأخرى.

بالإضافة إلى ذلك، إذا كانت الموسيقى والمُثُلُ التعبيرَ المباشر للإرادة، فلماذا كلّ هذا الاختلاف بينها؟ لماذا التأمّل الوجديّ هو تأمّلٌ للمُثُل وليس للموسيقى[437]؟ ثمّ كيف نربط الموسيقى بمَلَكات الإنسان؟ كيف نُدخلها في عالم البشر، إذ يبدو أنّها ليست من مواضيع الحدس (فالحدس، عندما يكون وجديًّا، لا يحدس إلا بالمُثُل)؟

---

(436) *MVR*, 334-335 (*WWV*, I, 365).

(437) راجع:

Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Main, 1982, pp. 101-103.

لا جواب عن هذه الأسئلة، فشوبنهاور لا يُفسِّر في أيّ نصّ كيف يمكن للموسيقى أن تكون في آنٍ واحد تعبيرًا أصليًا للإرادة وعملًا بشريًا.

ولكنّ المشكلة الأكبر تخصّ العَلاقة بين الموسيقى والفنون الأخرى. الفنون المحاكية، كما رأينا، تعيد إنتاج المُثل. أمّا الموسيقى، فهي في المقابل تعبير الإرادة المباشرة، والتعبير الموازي للمُثل. غير أنّ هذا التمييز لئن كان يتوصل إلى تأسيس تَفوُّق الموسيقى، فإنه يؤدّي في الوقت نفسه إلى التشكيك في السمة الوَجديّة لتأمّل المُثل الجماليّ. فنقرأ مثلًا: «لهذا السبب، كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق من تأثير سائر الفنون، **فالأخيرة لا تعبّر إلاّ عن ظلّ، بينما تتكلّم الموسيقى عن الكينونة**[438].» مقابلة رؤية الظلال ورؤية الكينونة تأتي بالطبع من أسطورة الكهف الأفلاطونية. وطريقة استخدام شوبنهاور لها هنا تجعلها تتناقض بشكلٍ فاضح مع تعريفه للفنّ. وعندما يقابل الفنون، بالمعرفة المبنية على الآراء لا بالموسيقى، يستخدم هذه الأسطورة نفسها، بشكلٍ معاكس يتّفق مع تعريفه للفنّ، ليُماهي الفنّانين بمن يتأمّل الشمس الفعلية.

لمَ هذه التضاربات والتناقضات؟ أعتقد أنّها ناتجة في جزء كبير منها عن استعمال شوبنهاور لتصنيفَين اثنين معًا. الأوّل أنطولوجيّ ويتعلق بالبنية الثنائية، الماهية والمظهر، حيث الإرادة هي الماهية أو الكينونة والعالم الظاهراتيّ هو المظهر. والتصنيف الثاني عرفانيّ ويحتوي على ثلاث مفردات، هي الإرادة كشيءٍ في ذاته غير قابل

---

(438) *MVR*, 329 (*WWV*, I, 359).

التشديد من عندنا.

للتمثيل، العالم الظاهراتيّ كتمثيل، والأفكار كوسيطٍ موجود فرضيًّا في موضعٍ ما بين الدائرتين. هذا العنصر الثالث، وهو يتميّز في الوقت نفسه عن الشيء في ذاته وعن الظواهر، يشوّش التقابل الأوّلي بين الإرادة (الماهية) والعالم الظاهراتيّ (المظهر). ولهذا السبب فإنّ منزلة الأفكار غير ثابتة. فإذا نظرنا إليها من ناحية الإرادة، نجد أنّها لا تُشكِّل إلا نظامَ واقعٍ مشتقّ، ولكن إذا نظرنا إليها من ناحية العالم الظاهر، فهي تُشكِّل أساسَه، (wesen)، أي واقعه، إلخ... مع نظرية الموسيقى يظهر هذا الغموض في منزلة الأفكار بجلاء تامّ. ومع الترسيمة الثنائية يكون من الطبيعيّ تمامًا أن يؤدّي تعريف الموسيقى كتعبير مباشر عن الكينونة إلى التقليل من قيمة سائر الفنون التي تكتفي بالظلال، أي بالمظهر. مع الأسف، سقوط الفنون هذا يصيب بصفة ارتدادية منزلة المُثل. وفي الواقع، إنّ شوبنهاور، مع أنّه يؤكّد أنّ الموسيقى هي التعبير عن «الجوهر الحميم، للعالم في ذاته، الذي نُفكِّر فيه بالنسبة إلى تخريجه الأكثر وضوحًا، بِحَسَب مفهوم الإرادة[439]»، يقول في مكانٍ آخَر إنّها «تتخطّى المُثل[440].» ولكن في هذه الحالة، كيف يمكنها أن تكون تعبيرًا **موازيًا** للمُثل؟

كيف نتخلّص من هذه الصعوبات؟ هل علينا أن نُسلِّم بوجود هوّة بين واقعٍ ما (المُثل مثلًا) وتكراره وإعادة إنتاجه؟ قد يفسّر وجود

---

(439) *MVR*, 338 (*WWV*, I, 364).

(440) *MVR*, 329 (*WWV*, I, 359).

لغرض اجتناب هذه التناقضات، يقترح روسّي (مرجع مذكور سابقًا)، العودة بمرجع الموسيقى إلى ما وراء الإرادة.

مثل هذه الهوّة كون الفنون غير الموسيقية أدنى من الموسيقى. ولكنّ ذلك سيحرم الفلسفة من منزلتها كمعرفة أساسية، بما أنّ شوبنهاور يحدّدها، هي أيضًا، كتكرارٍ وإعادة إنتاج (للمُثل). يبدو شوبنهاور أحيانًا وكأنّه يرسم الخطوط الأوليّة لحلٍّ آخر. فيؤكّد تكرارًا أنّ الفنون مبنية بلا شكّ على تأمّل المُثل، ولكنّها لا تُبيِّن هذه المُثل إلّا في تَجسُّدها في أفراد، أي في حضورها في العالم الظاهراتيّ. قد نرى في ذلك تبريرًا جديدًا للأطروحة القائلة بأنّ الفنون التشكيلية والشعر لا تتحدّث إلّا عن الظلّ. ولسوء الطالع، فإنّ هذا الحل يلغي كلّ ميتافيزيقا الجميل لدى شوبنهاور، وهي تفترض بوضوحٍ أنّ الفنون (والفلسفة) تُحقِّق الحدس **المُباشِر** للأفكار.

في الواقع، لا يمكن إلغاء التناقضات لأنّ شوبنهاور، بكلّ بساطة، حبس نفسه في وضعٍ لا مخرج منه. فنظريّته الأولى لا تعطي إلّا مكانًا مفهوميًّا واحدًا للمعرفة الأنطولوجية، هو ذاك الذي تحتلّه الفنون والفلسفة. ولكن هذا المكان في الوقت نفسه ـ وإن وجديًّا بالمقارنة مع المعرفة العلمية والحياة المبنية على الآراء ـ لا يخلو من نقص، لأنّه لا يلج إلى الشيء في ذاته، أي الإرادة. ينطبع لدينا بوضوح أنّ الموسيقى مدعوّة إلى أن تسدّ هذا النقص، بما أنّها تعبير الإرادة المُباشِر. ولكنّ ما وراء الفنون هذا مجبَر على احتكار ما كان مُكرَّسًا ـ قبل ذلك ـ للفنون، فيكون هو المعرفة الأنطولوجية الحقّ، حتّى إنّ شوبنهاور يقول إنّ التفسير الفلسفيّ الكامل للموسيقى هو تفسيرٌ للكون. ولذلك، ما عادت الفنون التشكيلية والشعر تُحقِّق بعد الآن المعرفة الأنطولوجية، بل عليها أن تكتفي بمعرفة الظلال.

هناك إذًا تصوّران للفنون عند شوبنهاور. الأوّل مبنيّ على الفنون التشكيلية والشعر وهو يقابل الفن بالعلم والحياة اليومية. إنه معرَّف كنشاط معرفيّ (تأمّل المُثل) وله إذًا الحدود نفسها التي للتمثيل، بما في ذلك الحدود الفلسفية، أي استحالة الوصول إلى الشيء في ذاته بصفائه التام. التصوّر الثاني، المبنيّ على الموسيقى والذي لا ينطبق إلّا عليها، يقابل الفنّ كتعبير مُباشِر عن الشيء في ذاته بالتمثيل الذي يحتاج دائمًا إلى وسيط. وفي ذلك لا يُعرِّف الفن كنشاط معرفيّ للإنسان، حتى وإن كان هذا النشاط وجديًّا، بل يُعرِّفه كتعبير ذاتيّ للإرادة وللشيء في ذاته. تعود معظم تضاربات نظرية شوبنهاور إلى انتقاله من التصوّر الأوّل إلى الثاني، دون سابق إنذار، بل حتّى دون أن يدرك ذلك أحيانًا.

من الفن كتَجرُّد إلى الحكمة الفلسفية

في مجمل الاعتبارات السابقة، تصرّفتُ وكأنّ الفنّ والفلسفة عند شوبنهاور ينتميان إلى المكان نفسه ويحتلّان بالتالي الموضع نفسه في التراتب الهرميّ. مع ذلك، إذا ما نظرنا عن كثب، نرى غير ذلك. فحتى إن كانا من الملَكة نفسها (العبقرية كملكَة للحدوس الأصلية المتحرّرة من دوافع الإرادة) وإن كان لهما، نوعًا ما، الشيء نفسه (المُثل)، فإن شأن الفلسفة سيرتفع بإزاء الفن (باستثناء الموسيقى، ولنكرّر ذلك). هذا التفضيل للفلسفة لا تُشرعِنه نظريّة المُثل البتة، ويمكننا القول بأنّ شوبنهاور ربّما لم يتبيّن إلّا لاحقًا أنّ غياب الشرعنة ذاك أمر غير مناسب، فتشديده على تَفوُّق الفلسفة واضح على نحو خاص في **الإضافات** سنة 1844، بينما كانت طبعة سنة 1818

أقلّ وضوحًا في ذلك بكثير. وبحسب نصّ سنة 1844، يمكننا تمييز خمس حجج متفاوتة الأهمية، تدعم تفوّق الفلسفة:

أ) تهتمّ الفنون بـ«كيف؟» الأشياء («wie ist es eigentlich beschaffen ?»)، بينما تهتم الفلسفة بـ«ما؟» الأشياء («was ist das alles ?»). والفن يهتمّ ببنية الموجودات، ووحدها الفلسفة تسأل عن الكينونة بوصفها ذاك. إنه تأكيد يتناقض تناقضًا فاضحًا مع نظرية المُثل المبلورة في الكتاب الثالث والقائلة بأنّ معرفة المُثل، أي الفنّ، هي معرفة أنطولوجية تسأل سؤال الـ«ما ؟»[441].

ب) للفنون منزلة حدسية محض، ولذلك فإنّ المعرفة التي تعطينا إيّاها هي أقلّ جدّية وأكثر زوالًا ممّا تعطيه الفلسفة والمصوغ في لغة مجرَّدة: «ولكنّ الفنون لا تتكلّم أبدًا إلّا لغة الحدس الساذجة والطفولية، وليس لغة التفكّر المُجرَّدة والجدّيّة. إن الجواب الذي تقدّمه يبقى دائمًا صورة عابرة وليس فكرة عامّة ودائمة[442].» وبعد قراءة الدفاع الحماسيّ عن الحدس ضدّ التجريد، وبعد قوله إنّ كلّ معرفة مبنيّة على حدس، وأنّ المعرفة الأكثر يقينًا هي تلك التي تُبذل مباشرةً في الحدس، يصبح هذا الانقلاب المفاجئ الذي يحوّلها إلى «لغة ساذجة وطفولية» غير متوقّع !

---

(441) راجع:

MVR, 329 (*WWV*, I, 257),

حيث يقول إنّ موضوع معرفة **الأفكار** هو «فقط مسألة ماذا» (einzig und allein das Was).

(442) *MVR*, 1138 (*WWV*, II, 522).

ج) لا تعطينا الفنون أكثر من معرفة مجزّأة وبالتالي مؤقّتة، بينما تزوّدنا الفلسفة بمعرفة ماهية الكون في كلّيته، وهي بالتالي صالحة أبدًا: «إنّها مهما كان جوابها صحيحًا، لا يمكنها أبدًا أن تعطينا أكثر من اكتفاءٍ مؤقّت وغير كاملٍ أو نهائيّ. فهي لا تعطينا إلّا جزءًا صغيرًا، مثالًا بدلًا من القاعدة، وذلك ليس بالجواب التام، الذي لا تقدّمه إلّا كونية المفهوم. الإجابة في هذا الاتجاه، أي لأجل التفكّر وعلى نحو مُجرَّد، وتقديم حلّ دائم ومُرضٍ أبدًا للسؤال المطروح، ذلك هو واجب الفلسفة[443].» مع ذلك، نراه في مكانٍ آخَر قد شدّد على كون التأمّل الجماليّ تَأمُّلًا مُباشِرًا للأفكار. لا نرى بوضوح لماذا لا يمكن لهذا التأمّل المُباشِر إلّا أن يكون تأمُّلًا مجزّأً (كيفَ يمكن للتأمّل في فكرة أن يكون مُباشِرًا ومع ذلك مُجزّأً، بما أنّ الفكرة معطاة في حدسٍ، وبالتالي في فَهمٍ عامّ؟).

د) لا تعطينا الفنون إلّا معرفةً ضمنيّة وافتراضية، بينما المعرفة الفلسفية فعليّة وصريحة. هكذا «تحتوي أعمال الفنون التمثيلية (darstellende künste) في الحقيقة كلّ حكمة، ولكن في الحالة الافتراضية والضمنيّة فَحَسب. إنّ مُهِمَّة الفلسفة هي إعطاؤنا الصورة الفعلية والصريحة، وهي بهذا المعنى بإزاء الفنون كالنبيذ بالنسبة إلى العنَب[444].» تتطلّب حقائق الفنون تفسيرًا، بينما حقيقة الفلسفة مُفسَّرة من قبلُ. هنا أيضًا، لا نرى بسهولة كيف يمكن التوفيق بين هذه الحجّة ونظريّة تَأمُّل الأفكار. فإذا كان الفنّان يتأمل الأفكار وكان

(443) *MVR*, 1139 (*WWV*, II, 522).

(444) *MVR*, 1139 (*WWV*, II, 523).

العمل الفنّي يعيد إنتاجها، فإنّ وجودها لا يمكن إلّا أن يكون فعليًا (كيف لنا أن نتأمّل أفكارًا افتراضية؟).

هـ) لا تعادل الفنون الفلسفة أيضًا من وجهة نظر وظيفتها، أي من وجهة نظر خلاص الإنسان وتحريره من آلام الإرادة. وفي ما يخصّ الأعمال الفنّيّة، ليس هناك من «تَحرُّرٍ دائم، بل لحظة استراحةٍ قصيرة فقط وتَحرُّر من خدمة الإرادة استثنائيّ، وفي الحقيقة مؤقّت[445].»

لن ألحّ أكثر من ذلك على الحجج الأربعة الأولى، فهي لا تفعل أكثر من مفاقمة التضارب في مواقف شوبنهاور. إنها تتّفق عامّةً مع ما يقترحه هيغل في قوله إنّ الفلسفة تتفوّق على الفنّ لأنّ النظريّة المجرَّدة تتفوّق على الحدس المفرِّد. ولكنّ السبب الأخير يستحق أن ننظر إليه عن كثب، لأنّه يقدّم لنا ميزة محورية ومخصوصة من نظرية الفن التأمّليّة الخاصّة بشوبنهاور، وهي ميزة مررتُ بها حتّى الآن مرورًا عابرًا. يعتبر شوبنهاور أنّ الوجه المعرفيّ للفن والفلسفة ليس هدفًا لذاته، بل يخدم دائمًا غايةً وجودية. إنّ الفن والفلسفة دروس في الحكمة: «لا تعمل الفلسفة وحدها في صميمها على حلّ مشكلة الوجود، بل الفنونُ أيضًا[446].» «مشكلة الوجود» هذه هي طغيان الإرادة الذي يفترس ذاتَها، فالوجود مرادفٌ للألم والمعاناة. وفي الإنسان وحده تفهم الإرادة في النهاية نفسَها. وعندما تفهم ما تكون، أي كونَها دافعٌ يولّد ويدمّر نفسه أبديًا، ويسِمُه الاستياء والألم، يمكنها وبحركة بطولية أن ترتدّ على ذاتها وأن تتوقّف عن الإرادة

(445) *MVR*, 1089 (*WWV*, II, 469).

(446) *MVR*, 1138 (*WWV*, II, 521).

وتقبل باختفائها الخاص. ليس من نيّتي أن أعرض هنا هذه الفلسفة القائلة بأنّه «كان من الأفضل لو لم يوجد شيء» والتي تصنع فرادة صوت شوبنهاور في مجمع الفلسفات ما بعد القديمة والتي يشرحها ببراعة. يكفينا أن نعرف أنّ على الفنّ أن يلعب دورًا في هذا الزهد، في هذا التخلّي عن إرادة الحياة، أي في هذا القبول من خلال إرادة زواله ذاته. وهذا الدور هو دور «مهدّئ» أي دواء يحرّرنا، مؤقّتًا على الأقل، من طغيان الرغبات والانفعالات، فنخرج بفضله من هذا الحلم المؤلم الذي يشكّله التفرّد، حتى نلمح سلام الإفناء النهائيّ، أي النيرفانا (le nirvâna).

ما الذي يسمح لتأمّل الأفكار تأمّلًا فنيًّا، أي لمعرفة جوهر العالم، بقيادتنا نحو التجرُّد؟ يعطي شوبنهاور جوابَين اثنين مختلفين على الأقلّ عن هذا السؤال.

يستعيد الجواب الأوّل (في تأويل مختلف) موضوعًا تقليديًّا،هو القائل بأنّ الكون الممثَّل في عملٍ فنّي إنما يكون صورة زائفة، ولا يمكنه بالتالي أن يصبح موضوع شهواتنا ورغباتنا وكراهيتنا، أي لا يمكنه أن يصبح دافعًا للإرادة. من هنا انبثاق تلك الحال الوجديّة المسمّاة بالتأمّل غير المُغرِض: فما دمنا نتأمّل عملًا فنيًّا فإننا نضع إراداتنا بين قوسين.

لا يرجع الجواب الثاني إلى المنزلة التمثيلية للفنّ، بل إلى محتواه. بما أنّ العمل الفنّي يمثّل أحداثًا وأفعالًا، فهو يُصوِّر عذاب إرادة الحياة. يمكنه إذًا أن يلقي ضوءًا على حقيقة وجودنا العميقة، وعلى المعاناة والمحَن التي ترافقه عن قرب، وبذلك يقودنا إلى أن

نتجرّد منه، فنقول له «كلّا.» إنّ التراجيديا بالأخص هي ما يعطينا هذا الدرس: «في لحظة الكارثة المأساوية، يقتنع عقلنا بشكلٍ أوضح من قبل بأنّ الحياة كابوسٌ ثقيل، وعلينا إذًا أن نستفيق. [...] هذه هي ماهية الروح المأساوية، فهي بالتالي الطريق نحو التسليم[447].» من المؤكّد أنّ شوبنهاور مجبر على التسليم بأنّ معظم أبطال التراجيديات القديمة لا يُظهرون روح التسليم هذه. وهو لهذا السبب يُفضِّل التراجيديا الحديثة:«إنّ شكسبير أعظم من سوفوكليس بكثير[448].» ولكن حتّى عندما لا تُحمّل شخصياتُ التراجيديا هذا التسليم، فإنّ محنهم تولّده في المتفرّج: «يبقى إذًا دفع الإنسان إلى التخلّي عن إرادة الحياة الغاية الفعلية للتراجيديا، والهدف الأخير لهذا التمثيل المُراد لآلام البشريّة، حتّى عندما لا يتجلّى هذا التعظيم للروح المسلّمة عند البطل نفسه، فلا يكون متيقّظًا إلا لدى المتفرج، برؤيته ألمًا شديدًا غير مستحَق أو حتّى مستحَقًا[449].»

ولئن كانت هذه الأطروحة تبدو مقنعة إلى حدّ ما في ما يخصّ التراجيديا، فإننا لا نرى كيف يمكن أن نجعلها مُحدِّدة للفنّ بوصفه ذاك، وإلّا وقعنا في اللااحتمالية. بمعنى آخَر، هذا التعريف للماهية الأخيرة للفن (أي وظيفته المُهدِّئة) هو توجيهيّ وليس وصفيًا. يسلّم شوبنهاور نفسه بأنّ الكوميديا، على عكس التراجيديا، تميل إلى تثبيتنا في إرادتنا للحياة، فالسمة غير المؤلمة أو حتّى الممتعة للصراعات

(447) *MVR*, 1171-1172 (*WWV*, II, 556-557).

(448) *MVR*, 1172 (*WWV*, II, 557).

(449) *MVR*, 1173-1174 (*WWV*, II, 559).

الكوميدية تدفعنا إلى القبول بالحياة. بشكلٍ مماثل، من الصعب تعيين الأثر الرئيس للفنون الجميلة في نفي إرادة الحياة، إلّا إذا حصرنا النحت بمنحوتة **اللاوكون** (*Laocoon*) والرسم بصور صلب المسيح وغيرها من المشاهد المأساوية.

في الحقيقة، نرى هنا أيضًا الظهور التدريجي لتصوّرين مختلفين للفنّ. هناك، من ناحية أولى، الفن كنشاطٍ معرفيّ، أي كتأمُّل للمُثل (كقوى طبيعية وصُور أصيلة، Urbilder، للأنواع الطبيعية) وتشكّل الفنون التشكيلية باراديغمه. وهناك، من ناحية أخرى، الفنّ باعتباره يؤدّي إلى التجرّد، وذلك من خلال تمثيل صراعات الإرادة بما فيها من حتميّ وكارثيّ، وتُشكّل التراجيديا باراديغمه. ومن المؤكّد أنّ التصوّرين، المعرفيّ والأخلاقيّ، ليسا غير متوافقَين جذريًّا، ولكنّهما أيضا غير قابلين للاختزال، أحدهما في الآخر.

يؤدّي التصوّران من جهة أخرى إلى تقويماتٍ تاريخية مختلفة. فتعريف الفنّ كمعرفة أنطولوجية يرافقه باراديغم القواعد الكلاسيكية. هذا هو الباراديغم، المطروح كمسَلَّمة، للفن المعماري والنحت. في ما يخصّ الأوّل، يؤكّد شوبنهاور أنّه «قد تَحقَّق بمعظمه[450]» عند الإغريق. ثمّ يضيف، شاملًا النحت: «لأنّه في الفن المعماري، كما في النحت، لا فرق بين التوق إلى المثال وتقليد القدماء[451].» وتتعقّد الأمور مع الرسم، لأنّه يقبل بالرأي الشائع الذي يرى في النحت فنّ القدماء وفي الرسم فنّ الأزمنة المسيحية. وكما أنّ النحت

(450) *MVR*, 1150 (*WWV*, II, 534) trad. revue.

(451) *MVR*, 1151 (*WWV*, II, 534).

هو أيضًا، بِحَسب رأي آخر شائع، فنّ الجمال والأناقة الطبيعية، فإنّ الرسم هو بالمقابل فنّ الطبع والتعبير والشغف، ثم يستنتج من ذلك أنّ: «النحت، من وجهة النظر هذه، يبدو بالأحرى مرتبطًا بتوكيد إرادة الحياة، ويبدو الرسم مرتبطًا بنفيها، ممّا قد يُفسِّر لمَ كان النحت أعظم فنون القدماء وكان الرسم أعظم فنون الأزمنة المسيحية[(452)].» أمّا الأدب، فوضعه جدّ غامض. فمن ناحية أولى، يقول بأنّه «في الشعر الكلاسيكي يملك حقيقة ودقّة مطلقتَين، بينما تبقى حقيقة الشعر الرومانسيّ نسبية. يوجد بينهما العَلاقة نفسها الموجودة بين الفن المعماريّ الإغريقيّ والفنّ المعماريّ القوطيّ[(453)].» وبالفعل، يُعبِّر الشعر الإغريقي عمّا هو «بشريّ بحت»، بينما يحتوي الشعر الرومانسيّ عناصر تقليدية واصطناعية. ولكن، من ناحية أخرى، رأينا في ما يخصّ التراجيديا، أنّ الدراما الحديثة، وهي «ذروة الفن الشعريّ[(454)]»، تتفوّق على التراجيديا الكلاسيكية.

يمكننا أن نحاول التوفيق بين التصوّرَين بالقول إنّ التعريف المعرفيّ هو نفسه في كلتا الحالتَين، غير أنّ الأثر الأخلاقيّ يختلف. عندما يكون موضوع التأمّل المُثلَ المحدوس بها كقوى طبيعية أو نماذج لأنواع طبيعية، لا يحدث أثر التجرّد، لأنّ الإرادة لا تظهر فيه إلا على شكل فكرة مُثل أبدية، محدوس بها كلُّها بِحَسَب فرديتها

---

(452) *MVR*, 1154 (*WWV*, II, 538).

(453) *MVR*, 1169 (*WWV*, II, 553).

(454) *MVR*, 323 (*WWV*, I, 353).

الخاصّة، وليس كقوّة صراعية بمثل ما تتجلّى في التفرّد. لذلك يعود توكيد الحياة، الذي يُحرِّكه النحت، إلى كونه لا يفعل أكثر من تمثيله مثال الإنسان ككينونةٍ نوعية وإلى امتناعه عن تمثيل صراعات. مقابل ذلك، ما إن يعرض التمثيلُ صراعاتٍ، حتّى يظهر أثر التجرّد. هذا وَضْع التراجيديا، ولكنّه أيضًا وضع الرسم، بما أنّ من المفروض أن يكون موضوعه تمثيل الأهواء والطبع.

ولكنّ سؤالًا آخَر ينجم حينئذ: كيف يمكن التوفيق بين تمثيل الصراعات ـ شرط أثر التجرّد الذي يُحدثه الفنّ ـ والتعريف بالتأمّل الجماليّ كحدس بالمُثل في صفاء ماهيتها **الفردية**، أي خارج أي رابطٍ بغيريةٍ ما أيًّا كانت، فَضلًا عن أيّ صراع؟ أفلا يمنع تأمّل المُثل ما هو صراعيّ؟ لننظر إلى الشعر مثلًا. من وجهة نظرٍ معرفية، يمكن تحديده كتمثيلٍ لمثال البشرية (كنوعٍ طبيعيّ). والحال أنّه لا يمكن طبعًا أن يوجد صراعٌ داخل هذا المثال. فالصراع الوحيد الممكن هو بين التفريدات المختلفة للمثال في عالم الظواهر. ولكن في هذه الحالة يكون تمثيل الصراعات مُجرَّد تمثيل للظلال، أي للعالم الظاهراتيّ، وليس تأمّلًا للمُثل. ويتبيّن أنّ هذه النتيجة هي بدورها لا تتّفق مع تعريف الفن كنشاطٍ معرفيّ وجديّ. هكذا، مهما قلّبنا النظر في المشكلة، من المستحيل دمج توكيدات شوبنهاور المختلفة في تَصوُّرٍ متماسك.

في ضوء ما سبق، ليس من المستغرَب أن نجد الغموض نفسه عندما يتعلق الأمر بإيجاد دافعٍ يفسّر تَفُوّق الفلسفة على الفن. لقد رأينا سابقًا أنّ هذا التفوّق هو في الوقت نفسه معرفيّ وأخلاقي، فالمعرفة

الفلسفية أكثر مناسبة من الحدس الجماليّ، والحكمة الفلسفية تقودنا إلى التخلّي عن إرادة الحياة بشكلٍ أكثر تأكيدًا من التأمّل الجمالي. بيد أنّ شوبنهاور لم يتوقف عن مفاجأتنا. وفعلًا، في نهاية الأقسام المكرَّسة للفن، يقول فجأةً إنّ الفنّ في الحقيقة إذا كان لا يستطيع أن يكون تحريرًا فعليًا فلأنّ الفنّان يفتنه بشكلٍ مفرطٍ تأمُّلُ مشهد تشييئات الإرادة، أي تأمُّل الأفكار، إذا ما تبقّى لهذه الكلمات من معنى،: «[...] يتوقّف أمام المشهد، ولا يَملّ تملّيَه ولا نسخَه، ولكنّه يدفع آنذاك ثمن هذه العمليّة من نفسه[455].» بمعنى آخَر، بدلًا من الابتعاد عن إرادة الحياة، يتملّى الفنّانُ التنوّعَ المتلألئ لأشكالها. وإذا كانت هذه حال الفنّان، فهي إذًا حال هاوي الفن أيضًا. لهذا السبب، يستنتج شوبنهاور أنّ الفنّ، في نهاية المطاف، عزاءٌ (Trost) أكثر من كونه دافعًا نحو رفض الحياة. بمعنى آخَر، بحسب ما فهمتُ من قراءتي، لا يُبعدنا الفن عن إرادة الحياة، بل يجعلنا عبيدًا له أكثر من قبل، لأنّه يوفّر لنا عزاءً (وهميًا بالضرورة) !

ولكنّ الفلسفة تقوم على الأساس نفسه تحديدًا، وهو الحدس بماهية العالم، أي الحدس بالمُثل، وإن يكن في بنيتها العامّة وليس في فردانيّتها. لماذا تنجح الفلسفة إذًا حيث يفشل الفنّ؟ لماذا لا يؤدّي عرض بنية العالم هو أيضًا إلى افتتان تأمّليّ محض، لا يبعدنا أبدًا عن إرادة الحياة، بل يقودنا إلى تملّيها؟ أليس علينا التسليم بأنّ الفلسفة، لكونها قائمة على تأمُّل - وإن هو يُنقَل من خلال معرفة تفكّرية - إنما توجد في الوضع الحرِج نفسه الذي فيه الفنّ؟

---

(455) *MVR*, 341 (*WWV*, I, 372).

تتفاقم كلّ هذه المآزق حول مسألة الموسيقى. لقد رأينا من قبل أنّها لا ترضخ للتحديد المعرفيّ للفنّ، فهي **تعبيرٌ** مُباشِر للإرادة وليست تمثيلًا للمُثل. وأكثر من كلّ الفنون الأخرى، لا تتّفق الموسيقى بسهولة مع تعريف الفن كنشاطٍ يقود إلى التجرّد من الحياة. فَبِحَسب نظرية التناغم التي يدافع عنها شوبنهاور، يجب على كلّ قطعة موسيقية أن تنتهي بعودة إلى التناغم، أي إلى التعبير عن إشباع للإرادة. ولكن إذا كانت الموسيقى التعبير المُباشِر لقيام بنية الإرادة بِحَسَب الدرجات المختلفة لموضعتها، وإذا كانت في الوقت نفسه تنتهي دائمًا بتناغم، أي بالتعبير عن إشباع، فإنّ تعبير ماهية الأشياء (وهو نظير المعرفة الفلسفية) لا يؤدّي أبدًا إلى نفي إرادة الحياة، بل قد يؤدّي فقط إلى عدم اكتراث (إذ تكمن اللذّة في التأمُّل البحت) أو بالأحرى إلى توكيدٍ لهذه الإرادة (فلا حاجة للابتعاد عن الحياة، بما أنّ الرغبات ممثَّلة بوصفها مُستجابَة في النهاية). بل ويرى شوبنهاور أحيانًا في انعدام التناغم مُجرَّد مُكوِّن ضروري يقوّي البهجة الآتية من التناغم الأخير. وعندئذ لا يعود انعدام التناغم تعبيرًا عن تَمزُّق (entzweiung) الإرادة غير القابل للاختزال، بل مُجرَّد عامل تأخيرٍ وبالتالي تضخيم للبهجة الأخيرة: «ستكون أي سلسلة من التآلفات الموسيقية مملّة، متعِبة وفارغة، مثل ذلك الوهن الآتي من تَحقُّق كلّ االأمنيات. عدم التناغم إذًا، وبالرغم من الاضطراب والمعاناة اللذَين يسبّبهما، ضروري، ولكن بشرط أن يُستخدَم بشكلٍ لائق وأن ينتهي في تناغم[456].» أمّا

---

(456) *MVR*, 1198-1199 (*WWV*, II, 585).

التعليق فهو «نظيرٌ بديهي لإشباع الإرادة تجعله التأخيرات دائمًا أكثر قوّةً[457].»

في الحقيقة، إنّ تَصوُّر شوبنهاور للموسيقى يبدي حاجةً، ليس لفلسفته التشاؤمية، بل لفلسفة نيتشه[458]. وهذا ما سوف يحصل لاحقًا، حيث يعود نيتشه إلى تَصوُّر شوبنهاور للموسيقى، فيجعلها مستقلّة عن النظريّة التي تعتبر الفن تجرّدًا، وعلى نحو أعمّ بفصلها عن فلسفة شوبنهاور التشاؤمية. وتصبح الموسيقى عنده على النقيض تمامًا، أي شعارًا لتوكيد إرادة الحياة لذاتها (ولا تعود الأخيرة مُجرَّد إرادة للحياة - أي البقاء على قيد الحياة كما قد يقول نيتشه - بل إرادة القوّة، أي التوكيد الحادّ للذات: «[...] حتّى القبيح والخالي من التناغم يشكّلان لَعِبًا جماليًّا، حيث تلعب الإرادة معها في كمال متعتها الأبدي. يصعب استيعاب هذه الظاهرة الأصلية للفنّ الديونيسيّ (dionisiaque)، ولكنّنا لا نستطيع أن نفهمها بشكلٍ مُباشِرٍ أكثر ولا أن نستوعبها على نحو أكثر فورية إلّا في الدلالة الرائعة لعدم التناغم الموسيقي - تمامًا كما الموسيقى عامّةً هي الوحيدة القادرة، أمام العالم، أن تعطي مفهوم ما يجب فهمه بتبرير العالم كظاهرةٍ جمالية. إنّ مصدر المتعة التي تحدِثُها الأسطورة المأساوية هو نفسه الذي يأتي منه شعور المتعة الذي يحدثه عدم التناغم في الموسيقى. والديونيسيّ

(457) *MVR*, 1198 (*WWV*, II, 585).

(458) انظر كليمان روسّي، مرجع مذكور سابقًا، ص 110 - 117 في ما يتعلق بتقديرات تذهب في الاتجاه ذاته.

(واللذة الأصلية التي يجدها حتّى في الألم) هو المصدر المشترَك للموسيقى والأسطورة المأساوية[459].»

هكذا، بدلًا من ميتافيزيقا **واحدة** للفن، يبلور شوبنهاور ثلاثة تَصوُّراتٍ مختلفة: تَصوُّرًا معرفيًّا، يرتبط بنظريّة تأمُّل الأفكار ويظهر في الفنون التشكيلية، وتصوُّرًا أخلاقيًّا (ناتج عن التجرّد) مرتبطًا بنظرية نفي إرادة الحياة ويظهر في التراجيديا، وأخيرًا تصوُّرًا تعبيريًّا، يرتبط بنظرية الإرادة كشيءٍ في ذاته ويظهر في الموسيقى. لكلّ تَصوّر دون شك إيجابياته الخاصّة، ولكن يبدو من المستحيل التوحيد بين التصوّرات الثلاثة في نظريّة عامّة للفن، لأنّ بعض نتائج كلٍّ منها يتعارض مع التصوّرين الآخرَين.

لماذا هذا السعي إلى التوحيد المستحيل بين التصوّرات الثلاثة المختلفة؟ أعتقد أنّه يجب ألّا نبحث عن مصدره في عدم تناسقٍ ما، باطنٍ في ميتافيزيقا شوبنهاور. إنه ناتج بالأحرى عن إرادته إدخال نظرية الفن التأمّليّة في نسقه الفلسفيّ الخاص. والواقع أننا قد رأينا أنّ نظرية الفن التأمّليّة وتقديس الفن الذي تؤدّي إليه يرتبطان برؤيةٍ لاهوتيّة للعالم، وبالتحديد باحتفاءٍ بالكينونة. فبالعكس، تشاؤم شوبنهاور يطلب من الفن أن يخلّصنا من وَهْمنا في ما يتعلق بالحياة، ويتطلّب بالتالي، في نهاية المطاف، شجبًا للكينونة. ولكنّ الفنّ، ما إن يُعرَّف كتأمّل (في الفنون التشكيلية) أو كتعبير عن الكينونة

---

(459) *La naissance de la tragédie* (*NT*), *OC*, I, 1, 153.
(يُشار إليه في ما يأتي بالرمز *NT*).

(في الموسيقى) حتّى يصبح لا محالة مصدر لذّة. يسلّم شوبنهاور نفسه بأنّ الكينونة **المتأمّل فيها** هي مصدر لذّة. بمعنى آخر، يعسر أن نرى كيف يمكن شَجْب الكينونة **جماليًّا**. وبدقيق العبارة، لا يمكن للأطروحة القائلة بأنّ الفنون تحدِثُ موقف تجرّدٍ وتؤدّي إلى نفي الحياة، أن تتّفق مع **جماليات** للفن، ولكنها قد تتفق في أقصى الأحوال مع **إيطيقا** للفن (أي الفن كدرسٍ في الحكمة). فأن يجد شوبنهاور نفسه في وضعٍ استحال فيه التفكير في الفنون إلّا بِحَسَب تقليد نظرية الفن التأمّليّة، في حين أنّ الأطروحات الأنطوثيولوجية الأساسية لهذه النظرية لا تتّفق مع فلسفته التشاؤمية أمرٌ يُبيِّن بوضوح قوّة البداهة التي حصل عليها هذا التقليد ابتداءً من النصف الأوّل للقرن الثامن عشر.

2. تخييل الحقيقة وحقيقة التخييل

لقد كان تقديم نظرية شوبنهاور الفنّية أمرًا يسيرًا إلى حدّ ما. فهو فيلسوف كتابٍ واحد، وتصوّراته، في خطوطها العريضة على الأقلّ، لم تتطوّر كثيرًا بين الطبعَتَين الأولى والثالثة لكتابه الأساسيّ. يختلف الوضع مع نيتشه، فقد كتب الكثير، وتصوّراته، في ما نُشِر في حياته وبعد وفاته، في حركة دائمة. هل تُشكِّل هذه الحركة تناقضًا في فكره؟ ليس من السهل الإجابة عن هذا السؤال. هناك بالطبع تَطوُّر في فكر نيتشه، ولكننا نجد أحيانًا في عملٍ واحد تناقضاتٍ لا يمكن لأيّ نظرة دياكرونية أن تحلّها. أيعني ذلك أن نُسلِّم مع كارل ياسبرز (Karl

(Jaspers بأنّ «التناقض الذاتيّ هو السمة الأساسية لفكر نيتشه[460]»؟ وهل نذهب إلى حدّ القول بأنّ هذا التناقض هو أسلوب فلسفة نيتشه الخاص، العائد لاستحالة التعبير عن تصوّراته في إطار المنطق والفكر المفهوميّ بشكلٍ عامّ[461]؟ في الحقيقة، وعلى الأقلّ في ما يخصّ مسألة نظرية الفنّ، يبدو أنّ معظم التناقضات التي نجدها عنده ناتجة عن صراعات لم يتحكّم فيها، بين تَصوُّراتٍ متنافسة، وليس عن مواقف لاأدرية تبنّاها كما هي.

تعود هذه الصراعات أساسيًا إلى أنّ نيتشه، بالرغم من قبوله النظرية التأملية للفنّ في شكل أطروحة السمة الوَجدية والتأملية للفن، يميل إلى استبدال نظرية الخيالات التخطيطية بعاطفة الحقيقة، ويميل، منذ كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية**، إلى رفض أنطولوجيا اثنينية الكينونة والمظهر. ولكن، يمكننا أن نتساءل عن مدى إمكانية فَصْل هذَين العنصرَين عن نظرية الفن التأمّليّة. بالفعل، إذا لم يعد هناك من عالم ماورائي، إذا كان المظهر هو الكينونة، أو إذا كانت الحقيقة مُجرَّد خيالٍ تحتاج إليها الحياة، فما هو مكان المعرفة الوجدية عندها؟

غير أنّ الأمور ليست بهذه البساطة البتة. أوّلًا، بما أنّ قَدَر الفن مرتبط ارتباطًا وثيقًا بقدَر المعرفة الفلسفية، فإنّ هذا الاختلال يصيب الخطاب الفلسفيّ **أيضًا**: إذا كانت المظاهر هي وحدها الموجودة،

---

(460) Karl Jaspers, *Nietzsche*, coll. Tel, Gallimard, 1986, p. 18.

(461) هذه من أطروحات روديغر هـ. غريم المحورية:
Rüdiger H. Grimm, *Nietzsche's Theory of Knowledge*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1977.

وإذا كان كلّ خطابٍ خيالًا، فماذا يمكن أن تكون شرعية الخطاب الـذي يقول القضيّتَيْن أعـلاه؟ ألا يقع نيتشه عندها في تَضارُب مرجعيته الذاتية، بمعنى ألا يجعل قوله الخاصّ مستحيلًا؟ هناك إجابتان ممكنتان. يمكننا أن نطرح كمُسلَّمة منزلة وجدية للخطاب تنفي كلّ معرفة وجدية، فنعطي، بعبارة أخرى، منزلة ميتاأنطولوجية للتوكيد القائل بأنّ كلّ توكيدٍ أنطولوجي هو خيال[462]. ويمكننا أيضًا أن نزعم عكس ذلك فنقول بأنّ نيتشه لا يناقض نفسه عندما يحصر الحقيقة في تأويلات (مُضفية للتخييل) فيكون توكيده أنّ كلّ حقيقة ليست سوى تأويل (التوكيد 1) هو نفسه تأويل (التوكيد 2)[463]. لكلٍّ من الحلّيْن مساوئه. فالأول إذ يستخدم نوعًا من الميتافلسفة يقع في تقهقر لانهائيّ (regressus ad infinitum)، لأنّه لم يتم تحديد منزلة هذه الميتافلسفة نفسها. يقع الثاني في حلقة مفرغة، لأنّه على كلٍّ من القضيتَين أن تُشرِّع الأخرى. بيد أنّه مهما كان وَضْع هذَين الحلّين، إذا حَصَل الانقلاب في الفلسفة فإنه يحصل أيضًا في الفن، الذي يمكن إذًا أن يجد منزلته التأملية، وإن تكن معكوسة: فإذا كانت الحقيقة مُجرَّد خيالٍ مفيد، أو حتّى ضروري للإنسان، وإذا كانت الكينونة مُجرَّد بناء، فإنّ الممارسة الإنسانية التي تقبل بكلّ وعي منزلتها الخيالية والتي تقدّم نفسها بوضوح كتركيبة، أي الفنّ، **إنما هو حقيقة**

---

(462) راجع:
Jean Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Seuil, 1966.

(463) Grimm، مرجع مذكور سابقًا، ص 46: «ليس هناك من شيء إلّا التأويلات، وهذه القضيّة هي نفسها أيضًا تأويلٌ.»

الخيال وهو إذًا يكشف الكينونة. بشكلٍ مماثل، إذا كان التناقض بين الماهية والمظاهر باطلًا، وإذا كانت المظاهر هي «الكائن»، فالفنّ إذًا، وهو التصوير المعتمَد للظهور (schein)، يقول حقيقة الكينونة.

ثانيًا، يرافق هذا الانقلاب فيضٌ للفن خارج دوائر النشاط الفنّيّ الفعليّ. وعندما يقول نيتشه إنّ الحقيقة خيال، يعني ذلك أيضًا أنّ ما كان الإنسان يعتبره معرفة تمليها الأشياء هو في الحقيقة نوعٌ من الإبداع: فالعالم الذي يعيش فيه الإنسان هو عالمٌ ابتدَعه في نشاطٍ مخيِّل، وبالتالي فنّي ودنيويّ. إنّ النشاط الفنّي بالمعنى الضيّق للكلمة ليس سوى تمثيلٍ بارزٍ لهذا الإبداع العامّ. علينا أن نضيف أنّ إبداع رؤية للعالم ليس بدوره إلّا أحد أوجه إبداعيّة أشدّ أساسية ما عاد الإنسان موضوعًا له بل هو أحد منتجاته. إنّ الحياة الكونية نفسها، الـ (menstruum universale) عند الرومانسيين، هي لعبٌ ديونيسيّ، وتفاعلٌ بين كمّ (quanta) وآخر لإرادة القوّة، وإبداعٌ وتدميرٌ دائمان لِصُوَر ظاهرة.

الإشكالية التي رسمتُ للتوّ معالمَها تظهر كأوضح ما يكون في نصوص نيتشه الناضجة. ولكنّها فعّالة نوعًا ما وتسعى إلى التعبير منذ الكتابات الأولى، وذلك ضدّ العناصر الآتية من شوبنهاور والتي كانت لا تزال عندئذ تقود رؤية نيتشه للعالم. من العبث إذًا أن ننفي تَطوُّر تَصوُّراته والانقطاعات التي تَسِمها. فنرى جمالياتٍ شوبنهاورية في كتاب **مولد التراجيديا** (*La naissance de la tragédie,* 1872)، ونقدًا «وضعيًّا» للأخلاق والدين والفلسفة والفن دشّنه كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانيّة** (1878_1880)، تابَعه نيتشه (بالرغم من تَحوُّل واضح

في النبرة) في أعماله اللاحقة وصولًا إلى **المعرفة المرِحة** (1882)، وتفسيرًا جديدًا لمسألة الفن في إطار نظرية إرادة القوّة ونظرية العود الأبديّ في **هكذا تكلم زرادشت** (1883ـ1884)، وفي بعض نصوصه المنشورة قبل وفاته وبعدها، وبشكلٍ أعمّ في المقتطفات المنشورة بعد مماته، ابتداءً من سنة 1883 تقريبًا وحتّى 1889، سنة انهياره.

سأتابع الخيط الفكريّ الذي تُشكِّله هذه المراحل الثلاثُ في تَطوُّر فكر نيتشه. ولكننا سريعًا ما سنتبيّن أنّه، وبالرغم من أشكال فكره المختلفة، يواجه المشكلات نفسها، وهي تخصّ تكييف نظرية الفن التأمّليّة مع أفقٍ أنطولوجي غريب عنها في صميمه. لقد كنّا رأينا هذه الظاهرة عند شوبنهاور، ولكنّها أكثر قوّةً عند نيتشه. فالتوترات الناتجة عنها، وتحديدًا بِسَبب أنّ نيتشه لا يكفّ عن إعادة صياغتها، ولا يتوقف عن السعي إلى تحجيمها، إنّما هي، هنا أيضًا، دليل ساطع على قوة البداهة التي حازتها نظرية الفنّ التأملية.

الفنّ كنشاطٍ ميتافيزيقي أساسيّ

إنّ كتابات نيتشه الأولى، أي من **مولد التراجيديا** إلى **فاغنر في بايرويت (تقديرات في غير أوانها** *Wagner à Bayreuth* (*Considérations inactuelles, IV* تسودها الجماليات والإرث الشوبنهاوريّ. ومع ذلك يمكن أن نكتشف فيها عناصر من أنطولوجيا لا تتفق جذريًّا مع الرؤية الشوبنهاورية. يبدو لي أنّ الكثير من التردّد والغموض الموجودين في **مولد التراجيديا** يمكن تفسيره بالنظر إلى هذا الصراع بين رؤيَتين للعالم تؤدّيان إلى تصوّريْن للفن لا يمكن أن يتّفقا.

من خلال الجماليات، يعيد فكر نيتشه الشاب التواصل مع الطوباوية الجمالية في رومانسية يينا. من المؤكّد أنّ تلك الطوباوية تكون هنا مقحَمة في التصوّر الشوبنهاوري للعالم، الذي يتناقض تمامًا مع المثالية الذاتية عند مفكّري يينا. مع ذلك، إذا ما ركّزنا في مسألة وظيفة الفن الطوباوية، رأينا دون شك أنّ نيتشه يعيد تفعيل الشعور الرومانسيّ. فهو يؤمن، مثل رومانسيّي يينا، بإضفاء السموّ على الحياة من خلال تجميلها، وإذًا من خلال ثورةٍ في الفنّ. وهو مثلهم، يرفع من شأن شخصياتٍ مثالية، غوته عندهم وفاغنر عنده؛ ويسند مثلهم إلى الفن القديم وظيفةً تاريخية، إذ عليه أن يكون رافعة لتحديد مُهِمّات الفن الحاليّة. من البديهي أنّ نيتشه في استحضاره هذا الشعور التاريخيّ، كما نراه بوضوح في تحليله فنَّ فاغنر مثلًا، لا يتبع دروس معلّمه الذي يعتبر التاريخ مُجرَّد ظاهرةٍ سطحية لا تملك مقامًا فلسفيًّا، إذ كان ينفي عن الزمن أي وظيفة تمييزية أساسية[464].

تحتفظ اليوتوبيتان بالطبع بخصائصهما[465]. وهكذا فإنّ تمجيد نيتشه، في شبابه، لفاغنر مثلًا كان أشدّ إطلاقًا من تمجيد الرومانسيّين لغوته. لم يكن مؤلّف فيرتير (*Werther*)(*) إلا واحدًا من الذين أعلنوا عن الثورة الجمالية ـ الأنطولوجية القادمة، بينما يحمل فاغنر

(464) راجع بهذا الخصوص أوجين فينك:
Eugen Fink, *La philosophie de Nietzsche*, Minuit, 1965, p. 45.

(465) راجع بهذا الخصوص كارل جويل:
Karl Joël, *Nietzsche und die Romantik*, Verlag Eugen Diedrich, Iena & Leipzig, 1905.

(*) أي غوته.

وحده تقريبًا كلّ ثقل الفداء في العالم النيتشويّ. من المؤكّد أنّ نيتشه الشاب يُدرج كانط وبالأخص شوبنهاور في برنامجه المخلِّص. ولكن الأساسيّ في المُهِمَّة التاريخية يعود إلى الفنّان، فاغنر. يبرز ذلك بوضوحٍ خاصّ في **فاغنر في بايرويت** (1876). نقرأ فيه مثلًا: «هذا الفن الجديد عـرّافٌ يرى اقتراب الانحطاط، وهـذا الانحطاطُ لا يخصّ بعض الفنون فقط[466].» بمعنى آخَر، فإنّ ثورة الموسيقى الفاغنرية لا تهمّ المجال الموسيقيّ فقط، ولا حتّى مجال الفنون الأوسـع، بل تعلن عن انقلابٍ في كينونة الإنسـان في العالـم: «بايرويت تعني بالنسبة إلينا سهر الجندي حتّى فجر المعركة. ولا شيء أشـدّ إجحافًا في حقنا من افتراض أنّ الأمـر في نظرنا إنما يتعلق بالفن فَحَسْب، وكأنّ الفن دواء أو مُخدِّر يمكن أن يخلّصنا من كلّ بـؤسٍ آخَـر[467].» إنّ الفن الجديد، كما عند شليغل، هو رافعـة أرخميدس التي تسمح للعالـم بوصفه ذاك أن يتحوّل. وموسيقى فاغنر تعلن نهاية العالم القديم: «[...] في عالمنا الحالي، تترابط الأشياء بشكلٍ ضـروري جـدًّا، حتّى إنّ أي شخصٍ ينزع منها مسمارًا واحـدًا يخلخل البناء كلّه فينهار [...]. ولا يمكن مطلقًا استعادة الأثر الأنقى والأسمى للفن المسرحيّ من دون أن نُجدِّد في كلّ المجالات، في أعراف السلوك والدّولة، وفي التربية والتعامل بين البشر. على الحُب والعدل عندما يصبحان قويَّين في

(466) *Richard Wagner à Bayreuth* (*WB*), *OC*, II, 2, 101. (trad. revue).

(467) المرجع نفسه، ص 116.

نقطةٍ معيَّنة - وبالتحديد في مجال الفن - أن يتابعا، بِحَسَب قانون ضرورتهما الباطنة، ازدهارهما، ولا يمكنهما العودة إلى سُبات يَرقتهما الأولى[468].»

في ما يخصّ الدور الاستكشافي لفنّ العصر القديم، يختلف منظور نيتشه بالطبع عن منظور الرومانسيين. فهؤلاء يعتبرون النموذج القديم الوجه المعاكس للفن القادم، بينما يبقى بالنسبة لنيتشه النموذج الذي يجب إعادة تفعيله. يعود هذا الاختلاف إلى كون المسيحية عند نيتشه كابحة. يوازي نيتشه، بشكلٍ مدهِش، بين كانط وشوبنهاور وفاغنر، فيزعم أنّهم قفزوا من فوق المسيحية والسقراطية (التي هي مُجرَّد مسيحية تجهل نفسَها) لإعادة الاتصال بنظرائهم الإغريق: «نجد مثلًا بين كانط ومفكّري المدرسة الإيليّة (Éléates)، وبين شوبنهاور وإمبيدوقليس (Empédocle)، وبين إسخيلوس (Eschyle) وريشارد فاغنر وجوهًا من التجاور والقربى تجعلنا نشعر بشكلٍ شبه حسّي الماهية النسبية لكلّ مفاهيم الزمان. تبدو بعض الأشياء مُرتبطًا بعضها ببعض، ويبدو الزمان وكأنّه سحابةٌ تمنعنا من رؤية هذا الرابط[469].» إنّ تَصوُّر شوبنهاور للزمن كمعطى ظاهراتيّ فقط، والذي يأخذه عنه نيشته مع بعض التحفُّظ (مكتفيًا بالقول إنّه «يبدو تقريبًا» beinah scheint es) يتّفق بصعوبةٍ طبعًا مع الفكرة التي تعتبر أنّ الحقبة الحالية قد تكون دخلت في أزمةٍ حاسمة. فإذا لم يكن الزمان إلاّ وهمًا، فليس هناك إذًا من لحظاتٍ مُفضَّلة ولا

(468) المرجع نفسه، ص 114.

(469) المرجع نفسه، ص 114 - 115 (ترجمة منقّحة).

أزماتٍ حاسمة. يبيّن ذلك، كما غيره من الأمثلة العديدة، إلى أيّ مدى تأرجح نيتشه في تلك الفترة بين نظريات مُعلِّمه وما سيصبح فكره هو. سيتوجّب عليه طبعًا أن يتخلّص من هذا التصوّر السلبي المحض للزمن، لكي يستطيع بناء فلسفته الخاصّة، حيث تلعب التاريخانية كتدفّق للحياة دورًا مركزيًّا.

يبتعد نيتشه عن الرومانسيّين في نقطةٍ أخرى، هي اختياره الفن الذي من المفروض أن يعلن أو بالأحرى يدشّن هذه الثورة الشاملة. لم يعد الشعر هذا الفن بل الموسيقى. مع ذلك، هذا الاختلاف ليس أساسيًّا. إنّ شرعنة نيشته لتفوّق الموسيقى تلتقي مع شرعنة الرومانسيين لتفوّق الشِّعر، فهو، مثلهم، يقابل تواصل اللغة المفهومية التجريدي بالتعبير الصِّرْف. بمعنى آخَر، يعود نيتشه إلى التمييز بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، مستبدلًا بكلّ بساطةٍ الموسيقى بالأولى، واللغة في حدّ ذاتها أو بالأحرى اللغة الحالية المبتذلة بالثانية. فالموسيقى وحدها، كعدوّة لكلّ عُرف، إنما هي تعبير مُباشِر لشعور الإنسان. وإذ هي لغةٌ طبيعية، بل لغة الطبيعة، فإنها تناقض اللغة المحكيَّة التي أخذت المفاهيم فيها أهميّةً كبيرة فأصبحت عاجزة عن التعبير عن الجوانية: «لم يعد الإنسان قادرًا على تعريف نفسه، في محنته، بواسطة اللغة، ولم يعد بإمكانه إذًا أن يتواصل فعلًا. في هذا الوضع المحسوس بشكلٍ غامض، أصبحت اللغة في كلّ مكانٍ قوّة بنفسها، تُعانِق البشر بذراعَيها الوهميّتين وتدفع بهم إلى حيث لا يودّون الذهاب في الحقيقة. وما إن يُحاوِل بعضُهم فَهْمَ بَعْضِهم الآخر والاتحاد لهدفٍ مُعيّن، حتّى يستولي عليهم جنون المفاهيم

العامّة وتستولي عليهم الأصوات المحض. وتؤدّي استحالة التواصل هذه إلى أن تكون إبداعات روحهم المشتركة حاملةً من جديد علامة انعدام الفهم المتبادل، إذ إنّها لا تلبّي الاحتياجات الحقيقية، بل تتوافق مع فراغ هذه الكلمات وتلك المفاهيم الطاغية. هكذا تضيف البشريّة إلى كلّ آلامها ألم العُرف، أي التوافق في الكلام والأفعال دون توافقٍ في الشعور[470].» من ناحية أخرى، بين الموسيقى والشعر قرابة. فالشعر كما تَصوَّره الرومانسيّون كان نوعًا من الموسيقى[471]؛ بينما اعتبر نيشته أنّ الشعر هو حال اللغة عندما تحلّ عليها نعمةُ الموسيقى. ومن هنا كان اختياره فاغنر كمبشّرٍ بالعصر القادم، إذ لم يكن نموذج الموسيقار الديونيسيّ فَحَسْبُ بل أيضا نموذج **الشاعر الموسيقيّ** الذي يعيد إنعاش الكلام المحكيّ فيرجعه ثانية إلى وضعه الأصليّ، حيث لم يكن بعد كلامًا مفهوميًّا، بل، كان ببساطة، شعرًا وصورةً وشعورًا، أي كان تعبيرًا أصيلًا: «[...] لقد أجبر فاغنر اللغة على الرجوع إلى وضعٍ أصلي حيث لم تعد تفكّر في أي شيءٍ تقريبًا بواسطة المفاهيم، وحيث كانت لا تزال في ذاتها شعرًا وصورةً وشعورًا[472]...» تكمن أهميّة فاغنر الحاسمة في إعادة تفعيله للفن الإغريقيّ العظيم، أي التراجيديا، التي هي وَحْدة الديونيسيّ (الموسيقى) والأبولونيّ (الفعل الحواري). فنّ فاغنر هو إذًا فنّ كلّي يحقّق تأليف عالمَي السمع والبصر، فهو «وسيط ومُوفِّق بين

---

(470) المرجع نفسه، ص 120.

(471) راجع في هذا الشأن: Joël، مرجع مذكور سابقًا، ص 36_37.

(472) المرجع نفسه، ص147.

دوائر تبدو متضاربة، فيُعيد وَحْدة القوّة الفنّية وكلّيّتها، التي لا يمكن تخمينها ولا استنتاجها بل إظهارها في الفعل فَحَسْبُ[473].»

إنّ ما يقوله نصّ نيتشه عن فاغنر بطريقةٍ برنامجيّة، كان قد قدّمه بشكلٍ نظريّ كتاب **مولد التراجيديا**. قد نخطئُ غايةَ هذا النص الأوّل الأساسية إذا ما غفلنا عن وضعه في هذه الطوباوية الجمالية التي يغذّيها الفنّ الفاغنريّ. وتحت غطاء دراسةٍ تاريخية للتراجيديا القديمة، يضع نيتشه في الحقيقة برنامجه الجماليّ ـ الأنطولوجيّ. في هذا النص، لا يقع اللقاء بالرومانسية على مستوى الطوباوية الجمالية فقط، بل بشكلٍ أساسيّ أكثر على مستوى الأنطولوجيا، فالمقولات الجمالية هي التي تُستخدَم لصياغة سؤال الكينونة، بمعنى أنّ «النظرية الجمالية للتراجيديا القديمة تُوضِّح [...] ماهية الكائن بصفة عامّةً[474]» كما يقول أوجين فينك (Eugen Fink). وبالفعل، يسمح المبدآن الأساسيان للفن الإغريقي، أي الديونيسيّ والأبولونيّ، كما تفاعلاتهما الصراعية، بقراءةٍ واضحة للمعركة الأبدية بين القوّتَين الأنطولوجيتَين الأساسيتَين، وهما من ناحية الأساس الأصليّ المخفيّ للكينونة، ومن ناحية أخرى ميل هذه الكينونة بشكلٍ مماثل لا يقاوم نحو التفَردُن ضمن تَعدُّد الظواهر. وإذا ما كان أبولون يخلق عالم أحلام الإنسان وعالم الأشكال الجميلة، فهو يخلق أيضًا العالم بأسره في تجلّياته الهائلة. أمّا ديونيسوس فإنه، من ناحيته، يمحق فرديّة البشر في السُّكر أو في الموسيقى التي هي تعبير الإرادة الصافي، ويُغرِق أيضًا ودائمًا

(473) المرجع نفسه، ص 131.

(474) E. Fink، مرجع مذكور سابقًا، ص 26.

عالم الظواهر المتفرّدة في عمق الكينونة. الفن إذًا، كما هي الحال عند شيلنغ الشاب والرومانسيين، هو أورغانون (organon) الفلسفة.

قراءة هذا النص، أي **مولد التراجيديا**، بأوجهه المتعدّدة، غير سهلة البتة، فلا نجد فيه مثلًا تعريفًا واحدًا للفن بل في الأقلّ أربعة تعريفات:

أ) تعريف معرفيّ: الفن معرفة وَجديّة لكينونة العالم الحميمة ولعمقه الديونيسيّ،

ب) تعريف وجدانيّ- أخلاقيّ: الفنّ عزاءٌ (Tröstung) يسمح لنا بالاستمرار بالحياة،

ج) تعريف أنطولوجيّ: الفنّ ظاهر زائف (Schein) ووهم،

د) تعريف كوزمولوجيّ: الفنّ لعبة الكون مع ذاته.

يصعب التوفيق بين اثنَين من هذه التصوّرات، وهما التصوّر الأوّل والثالث: كيف يمكن للفن أن يكون في الوقت نفسه معرفة وَجديّة ووهمًا؟ الجواب الفوري هو بالطبع أنّ الفنَّ فنونٌ مختلفة، وبتعبير آخر أنّ هناك فنونًا أقرب إلى الحقيقة الوجديّة وفنونًا أخرى أقرب إلى الوهم. ولكن ذلك يعني بالتحديد أنّ مفهوم الفنّ لم يعد تعريفًا ماهويًّا، بما أنّ مَرجعه هو فنونٌ غاياتها متنافية. ونيتشه نفسه يُشدِّد على أنّه، على عَكْس غيره من المفكّرين، لا يستخلص الفنونَ من مبدأ وحيد، بل من مبدأيْن اثنين يؤدّيان إلى عالمَين فنِّيَّيْن «يختلفان في ماهيتهما الأبعد عمقًا، كما في أهدافهما الأكثر سموًّا[475].» ولكنّ الطوباوية الجمالية

(475) *NT*, 110.

تتطلّب، في ما يبدو، نظريّة موحَّدة للفن. من هنا تظهر بعض الصعوبات التي تعترضنا في التمييز المركزيّ بين الديونيسيّ والأبولونيّ.

يستخدم نيتشه، في تركيبه للتقابل بين الأبولونيّ والديونيسيّ، التقابل الشوبنهاوريّ بين عالم التمثُّل وعالم الإرادة. فالأبولونيّ هو مجال مبدأ التفرّد، والكينونة الظاهراتية، والمظاهر، أمّا الديونيسي فهو، على العكس، مجال الوَحْدة التي تتخطّى كلّ تَمَثُّل، وكلّ موضوع، وكلّ ذات. إنّ الأبولونيّ والديونيسيّ وقبل أن يكونا قطبَين فنيَين، هما، المبدآن الكوزمولوجيّان الكبيران. من هنا العَلاقة الحميمة بين الفنّ الإنسانيّ واللعب الجماليّ للكون: فليس العرض الفنّي للصراع بين المبدأيْن إلّا أحد وجوه الصراع الكونيّ بينهما. بل ونرى انعكاسًا لهذا الصراع في عالم الأساطير أيضًا، حيث يمثّل عالم آلهة الأولمب المبدأ الأبولونيّ، وعالم العمالقة (Titans) المبدأَ الديونيسيّ. ومع ذلك، يجب ألاّ يُتصوَّر هذا الصراعُ على أنه صراع مبدأيْن مستقلَّين. ففي الحقيقة، إنّ الأبولونيّ، مبدأ عالم الظواهر، هو من نتاج الديونيسيّ، مبدأ الكينونة الوحيد. والأساس الأصليّ الديونيسيّ يريد أن ينعكس في مرآة عالم التمثُّل الأبولونيّ، وبعبارة أخرى إنه يريد توليد عكسه.

ليس من العسير أن نرى أنّ الصعوبات سوف تنشأ تحديدًا من محاولة المطابقة بين تقابل الفنون الديونيسية (الموسيقى) والفنون الأبولونيّة (التمثُّلية) وتقابل المبدأيْن الكونيَيْن اللذين حدّدهما شوبنهاور. لم يكن عند الأخير من تطابق بين التقابل الكونيّ والتمييز بين الفنون التمثُّلية والموسيقى، فبفضل نظرية الأفكار كانت الفنون التمثُّلية هي أيضًا من جهة الماهية. أمّا نيتشه، الذي يطابق مباشرة بين

الفن الأبولونيّ وعالم التمثُّل ولا يقبل بنظرية الأفكار (وقد كشف باكرًا طابعها القصديّ ad hoc عند شوبنهاور) فهو يجد نفسه حتمًا أمام مواجهة بين نمطَي الفن. من هنا، كما سنرى، صعوبة تحديد التراجيديا بصفة أحاديّة، وهي المعروفة بكونها تأليفًا بين الديونيسيّ والأبولونيّ. من هنا أيضًا، وبشكلٍ أعمّ، التقابل بين تَصوُّرَين للفنّ، بِحَسَب ما يكون محطّ النظر، الفنّ الأبولونيّ أو الفنّ الديونيسيّ.

ولكن، قبل أن ننتقل إلى عَرْض الأطروحات المكرَّسة للفنون، علينا أن نتساءل كيف يمكننا المرور من المستوى الكوني إلى المستوى الفنّي. يحصل الانتقال، كما هي الحال دائمًا عند نيتشه، من خلال حياة الإنسان الوجدانية، فالعاطفيّ (pathos) هو ما يُعبِّر به الإنسان مباشرة عن انتمائه للحياة الكونية. وفي النفس الإنسانية، يكون الأبولونيّ مبدأ الحلم والديونيسيّ مبدأ السُّكر. هنا أيضًا، يكون الديونيسيّ هو المصطلح المحوريّ. وفي السُّكر يُدمِّر الإنسان فرديّته لكي ينصهر في الكون: «فتنة ديونيسوس تسمح باستعادة الرابط بين الإنسان والإنسان، بل تدفع الطبيعةُ المغتربة ـ معادية كانت أو مسخَّرة ـ إلى الاحتفال مجدّدًا بتصالحها مع ابنها الضالّ، أي الإنسان[476].» من خلال السُّكر الديونيسيّ، يصبح الإنسان إناءً تعمل فيه الكينونة كأساس أصليّ. وبهذا المعنى، يمكننا القول إنّ أوّل عملٍ فنّي للإنسان هو الإنسان نفسه عندما ينغمس في السُّكر الديونيسيّ: «لم يعد الإنسان فنّانًا، بل أصبح عملًا فنّيًا. فما يظهر هنا في تعتعة

(476) *NT*, 45.

السُّكر، ولأجل المتعة الحسية القصوى وتهدئة **الواحد** الأوّل، إنما هو القوّة الفنّية للطبيعة بأسرها[477].»

ابتداءً من هذا الوضع الديونيسيّ، ابتداءً من رقصة السُّكر هذه، تطوّرت الفنون؛ أوّلها الموسيقى، الفن الديونيسيّ الخالص والتعبير المُباشِر «للعمق الأكثر حميمية للعالم[478]»، ثمّ مختلف الفنون المختلَطة والفنون الأبولونيّة الصِّرْف.

إنّ المنزلة المُسنَدة للموسيقى وتحديدها كتعبيرٍ مُباشِر للإرادة أو للألم الأصليّ (Urschmerz) قد أُخِذت عن شوبنهاور. ولكن نلاحظ بعض الاختلافات. فنيتشه يضع الرقص بجانب الموسيقى، وعليه، من ناحية أخرى أن يُبرِّر استخدام اللغة، بما أنّ مثاله الموسيقيّ هو أوبرا فاغنر. من هنا توكيده أنّ الموسيقى الصِّرْف قد تُدمِّرنا إذا هي لم تمرّ من خلال مصفاة اللغة والأسطورة.

الفن الأقرب إلى الموسيقى هو الشعر الغنائيّ، فهو يولد منها بشكلٍ مُباشِر ويبحث نوعًا ما عن استعارةٍ لغويّة تستطيع التعبير عنه. ولكن، ما إن يوجد الكلام حتّى يوجد التمثُّل، بهذا المعنى لم يعد الشعر الغنائي فنًّا ديونيسيًّا محضًا، بل يفسح المجال للعنصر الأبولونيّ: «[...] أوّلًا، الشاعر الغنائيّ، كفنّانٍ ديونيسي، قد تماهى مع الواحد الأصليّ ومع ألمه وتناقضه، وهو يُنتِج في صيغة موسيقى نسخةَ (Abbild) هذا النموذَج الأصليّ، إذا صحّ ما قيل عن الموسيقى، بأنّها نسخة طِبْقَ الأصل وقالب ثانٍ لصياغة العالم.

(477) المرجع نفسه.

(478) المرجع نفسه، ص 46.

ولكنّ هذه الموسيقى، تحت تأثير الحلم الأبولونيّ، تصبح مَرئية بالنسبة إليه مثل صورة حُلْم مماثل (in einem gleichnisartigen Traumbilde). إنّ الانعكاس الموسيقيّ للألم الأصلي، الذي لا صورة له ولا مفهوم، والخلاص من هذا الألم في الظاهر، يُحدثان إذًا انعكاسًا ثانيًا، يكون رمزًا مخصوصًا أو مثالًا (exempel)[479].»

تأتي بعد ذلك التراجيديا، التي تُحقِّق التأليف المطلَق بين الديونيسيّ والأبولونيّ، وبين الموسيقى (الترنيم الجوقيّ) والتمثُّل (الحوار)، وبين التعبير عن العمق الأصليّ للكينونة وأشكال عالم المظاهر. ولكن هنا أيضًا، وبفضل المنزلة المميَّزة المعطاة للديونيسيّ، يكون عالم المظاهر الأبولونيّة في خدمة كشف الحقيقة الديونيسية. وما يكشف عن نفسه من خلال صورة الحُلم في المنظر المسرحيّ التراجيديّ إنما هو وَحْدة الإنسان والعمق الأصليّ للكون. فالتراجيديا هي إذًا التشكيل (figuration) الأبولونيّ للحقيقة الديونيسيّة.

أخيرًا تكون في إثر ذلك الفنونُ الأبولونيّة الصِّرف، أي الشعر الملحميّ والفنون التشكيلية. ولأوّل وهلة قد يبدو الجمع بين الشعر الملحميّ والفنون التشكيلية في صنفٍ واحد أمرًا غريبًا. بِقَدْر ما نفهم بسهولةٍ نعت الفنون التشكيلية بالفنونِ الأبولونيّة البحت، لأنّها بامتياز فنون الرؤية و«المظهر» فإنّ الفكرة القائلة بأنّ الشعر الملحميّ شعرٌ أبولونيّ بحت قد تبدو لأوّل وهلةٍ فكرة اعتباطيّة. بمَ يختلف الشعر الملحميّ عن الشعر الغنائيّ أو بالأخص الشعر المسرحي؟ يقول نيتشه إنّ الملحمة تحاكي «عالم المظاهر والصور»، أي أفعال الأبطال وآلهة

---

(479) المرجع نفسه، ص 58.

الأولمب داخل العالم. ولكنّ التراجيديا تفعل ذلك أيضًا، بل ونقرأ لاحقًا أنّ المنظر المسرحيّ أي الفعل الدراميّ هو الوجه الملحميّ الحقّ للدراما[480]. يكمن الفرق إذًا في كون الملحمة تراجيديا قُطِع منها عنصرها الديونيسيّ، أي الترنيم الجوقي والغناء. مع الأسف، سنرى لاحقًا نيتشه يزعم أيضًا أنّ الفعل الدراميّ ذاته جزء من الديونيسيّ، وذلك من خلال كارثته، التي تُدمِّر فردانيّة الأبطال وتعيدهم إلى العمق الأصليّ للكينونة. بذلك إذًا فإنّ على الاختلاف أن يهمّ أيضًا مخطّط الفعل: فالفعل الملحميّ أبولونيّ محض، بينما يلتقي العنصر الأبولونيّ في نهاية المطاف في الفعل الدراميّ بالعمق الديونيسيّ. ولكن عندها لن يكون الأبولونيّ مطابقًا بكلّ بساطة للتمَثُّل بوصفه ذاك، فقد تحدّده الطبيعة المخصوصة للأحداث الممثّلة.

<table>
<tr><th></th><th>الديونيسيّ</th><th>الأبولونيّ</th></tr>
<tr><td>مستوى أنطولوجيّ</td><td>إرادة
كينونة</td><td>تمثّل
مظهر</td></tr>
<tr><td>مستوى ميثولوجيّ</td><td>عالم العمالقة</td><td>آلهة الأولمب</td></tr>
<tr><td>مستوى بسيكولوجيّ</td><td>سُكر</td><td>حُلم</td></tr>
<tr><td rowspan="3">مستوى فنّي</td><td>(رقص)
موسيقى</td><td>فنون تشكيلية</td></tr>
<tr><td>شعر غنائيّ</td><td>ملحمة</td></tr>
<tr><td colspan="2">دراما</td></tr>
<tr><td></td><td>ترنيم جوقيّ</td><td>حوار</td></tr>
</table>

(480) المرجع نفسه، ص 77.

رأينا أنّ العالم الديونيسيّ موافق لمستوى ماهية الكينونة، أي مستوى الحقيقة، بينما العالم الأبولونيّ هو عالم المظاهر. فماذا عن وظيفة الفن المعرفيّة المهمّة في تقليد نظرية الفن التأملية التي يضع نيشته نفسه فيها؟

في العديد من فقرات **مولد التراجيديا** يدافع نيتشه دون شك عن نظرية معرفيّة للفن. وهو بصفة أدقّ يعرّف الفن في توافق مع تقليد نظريّة الفن التأملية، كمعرفة وَجديّة. وهكذا ابتداءً من التوطئة الموجَّهة إلى ريشارد فاغنر، يُعلِمُنا أنّ الفنّ هو «النشاط الميتافيزيقيّ بالمعنى الصحيح[481].» إذا كانت الحال كذلك، فعليه أن يكشف فعلًا حقيقة من نوع أنطولوجيّ. ولكن ما هو الفن القادر على بلوغ هذه المعرفة الوَجديّة؟ الفنون الأبولونيّة الصِّرف مستبعَدة مباشرةً، إذا ما صحّ أنّ الأبولونيّ هو مجال المظهر الزائف والوهم. الأرجح أن تكون الموسيقى، بما هي فنّ ديونيسيّ صافٍ، الفنَّ البارادیغميّ. ولكنّنا هنا نلقى الصعوبة نفسها التي لقيناها عند شوبنهاور. فمن الصعب نعت الموسيقى (الصافية) بالمعرفة، بما أنّها لا تملك بعدًا تمَثُّليًا حقًّا. فهي ليست معرفة بما يشكّل عمق الكينونة، بل تعبيرٌ عنه غير قابل للوصف، «انعكاس للألم الأصليّ، من غير صورة ولا مفهوم[482].» يبدو الشعر الغنائيّ، وهو تمَثُّلي، أكثر قابلية للتحديد المعرفيّ، ويُشدِّد نيتشه على أنّه لا يُعبِّر عن ذاتية الفنان

(481) المرجع نفسه، ص 40.

(482) المرجع نفسه، ص 58 (ترجمة منقّحة).

بل عن حقيقة الكينونة. الشاعر الغنائي العبقري يصل بنظره إلى «أساس الأشياء[483]»: «فـ«أنا» الشاعر الغنائي يدوّي [...]آتيًا من قرار الكينونة[484].» ولكنّ الفنّ المحوريّ من وجهة النظر المعرفية هو التراجيديا. فهي «المعرفة الأساسية لِوَحْدة كلّ الموجود حاضرًا، وتَصوُّر للتفرّد كعلّة أصليّة للشر، وأخيرًا الفكرة القائلة إنّ الفنّ هو ما يُمثِّل الأمل بتدمير مستقبليّ لحدود التفرّد والشعور المسبق الجذلان بالعودة إلى الوَحْدة[485].» التراجيديا هي إذًا بالفعل نشاط معرفيّ، و«المعرفة التراجيدية» (tragische Erkenntnis) التي تنقلها هي معرفة أنطولوجية، بما أنّها تكشف عمق الكينونة. بما أنّ نيتشه يعتبر التقابل بين وَحْدة الكينونة والتفرّد تقابلًا بين الماهية والمظهر، فليس من الغريب أن يلتقي تفسيرُه للدلالة المعرفية للكارثة التراجيدية مع تفسير هيغل: «إن ما يوجد من شرّ لا يقبل إصلاحًا في ماهية الأشياء، والتناقض القائم في قلب العالم، والذي لا يخفيه الآري عن نفسه، وهو متدبّر إلى حدّ ما وقليل الإقبال على المماحكات، فيظهر أمام عينَيه كتشابكٍ وثيق لعالمَين، عالم الإنسان والآلهة مثلًا، حيث يكون كلّ منهما على حدة شرعيًّا، ولكنّه يكون في مُواجَهة الآخر محكومًا عليه بأن يتألّم من تفرّده. إنّ الفرد في إطلاقه البطوليّ نحو الكوني وسعيه المتكرّر إلى تخطّي حدود التفرّد ورغبته في أن يكون الماهية الوحيدة للعالم، عليه أن يتحمّل التناقض الأصلي

(483) المرجع نفسه، ص59.

(484) المرجع نفسه، ص 58.

(485) المرجع نفسه، ص 84.

المخفي في عمق الأشياء. يعني ذلك أنّه يُدنِّس المقدَّسات، وأنّه يتألّم من ذلك.[486]»

المشكلة، كما نرى، هي أنّ هذا التحديد للفنون بِحَسَب وظيفتها المعرفية لا يتّفق بسهولةٍ البتة في ما يبدو مع توزيعها وَفْقَ قطبَيِ الديونيسيّ والأبولونيّ. من هنا بعض الغموض، وبخاصّة في ما يتعلّق بتعريفي الموسيقى والتراجيديا.

لنأخذ أوّلًا وضع الموسيقى. فكما قلتُ سابقًا، إذا كان الديونيسيّ يُمثِّل قطب الكينونة وكان الأبولونيّ قطب المظاهر والوهم، فعلى الموسيقى إذًا أن تكون الفن التأمليّ بامتياز. بالفعل، يحدث أن يقابل نيتشه أحيانًا الموسيقى بالدراما بحسب هذا المنظور: «[...] الموسيقى هي بالمعنى الصحيح فكرة العالم، والدراما مُجرَّد انعكاس لهذه الفكرة، ظلٌّ تعكسه فنعزله [...] ومهما حرّكنا الصورة بالشكلِ الأوضح للرؤية وأحييناها وأضأناها من الداخل، فهي تبقى دائمًا مُجرَّد ظاهرة (Erscheinung) لا جسر بينها وبين الواقع الحق، في قلب العالم ذاته[487].» الموسيقى وحدها تستطيع التكلّم (reden) عن «الحقائق الأكثر كونية[488].» ولكن، بما أنّها قريبة من عمق الكينونة، فهي في الوقت نفسه لا تقالُ وتُرى (bild un berifflos)، وهي لا تُتحمَّلُ عندما لا تُنقل بالكلام. إنها في حاجةٍ إذًا إلى الكلام،

(486) المرجع نفسه، ص 81_82.

(487) المرجع نفسه، ص 140_141.

(488) المرجع نفسه، ص 138.

حتى يمكن تحمّلها من قبل الإنسان، وأيضًا وفي الوقت نفسه لكي يمكنها أن تكون مفهومة وتقدّم عن ذاتها مثالًا. وعلى الديونيسيّ، لكي يصبح معرفةً تأملية بأقصى معنى الكلمة، أن يستخدم التمثل الأبولونيّ. ولئن كان يتخطّى كلّ تَمثُّل، فإنه مع ذلك لا يستطيع معرفة نفسه إلّا من خلال التمثُّل. بهذا المعنى، ليس الفنّ الأسمى الموسيقى الصِّرْف، بل حقًا التراجيديا، بما أنّ العنصر الموسيقي عند نيتشه يشكّل أساس التراجيديا وقلبها، كما يبيّنه العنوان الكامل للطبعة الأولى للنصّ الذي نحن بصدده الآن: **مولد التراجيديا من روح الموسيقى** (***La naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique***).[489]

ما هي العَلاقة بالضبط بين الديونيسيّ والأبولونيّ في التراجيديا؟ يؤكّد نيتشه أوّلًا أنّ العنصرَين هما مكوّنان مختلفان من مكوّنات الدراما، فيضع الحوار في الناحية الأبولونيّة والترنيم الجوقي في الناحية الديونيسية. ولكن، لكي تكون الدراما تأليفًا، يجب على العنصرَين أن يتفاعلا. يحصل ذلك من خلال الكارثة النهائية، أي من خلال أحد عناصر الأحداث. بشكلٍ أعمّ، يستخدم الديونيسيُّ الأبولونيّ لكي يصل إلى تَمَثُّل لنفسه: يُفرِغ الترنيم الجوقيّ حِمله

(489) تعود الطبعة الأولى إلى سنة 1872. غيّر نيتشه العنوان في طبعة 1884: **مولد التراجيديا. أو: الهلينية والتشاؤم** (*La naissance de la tragédie. Ou: hellénité et pessimisme*). أمّا العنوان الأصلي، فيبدو، إذا كان تحليلي لصمت المسؤولين عن الطبعة العلمية صحيحًا، أنّه قد احتُفظ به، ولكنّه وضِع بعد «مقالة نقد الذات» («Essaie d'autocritique») التي بدأ بها نيتشه الطبعة الجديدة. هذا ما يظهر على الأقل من مقدّمة جدول محتويات الـ *NT* في الطبعة العلميّة.

(entladet) في عالم الصورة الأبولونيّة، أي في الحوار، في المحاكاة. فتأثير التراجيديا العامّ هو إذًا ديونيسيّ وليس أبولونيًّا: «ينتصر الديونيسيّ في مفعول التراجيديا الكليّ، فتنتهي التراجيديا في توافق ما كان ليكون ممكنًا انطلاقًا من مجال الفنّ الأبولونيّ وحده. حينئذ يظهر الوهم الأبولونيّ في حقيقته، أي كنوعٍ من الحجب المستمرّ طوال التراجيديا للأثر الديونيسي الحقيقي. ولكنّ قوّة هذا الأخير تجعله في النهاية يجرّ الدراما الأبولونيّة نفسها نحو دائرة تشرع فيها في التزام لغة الحكمة الديونيسية، نافية نفسَها ونافية معها سمتها الأبولونيّة[490].» إنّ تسلسل الأحداث التراجيدي «يقود العالم الظاهراتيّ إلى حدودٍ ينفي عندها نفسَه ويسعى إلى العودة إلى الواقع الحقيقي الوحيد ليجد فيه ملاذًا[491]...». أو، كما يقول نيتشه أيضًا، ليس المشهد المسرحيّ والأحداث فيه أكثر من رؤيا يُنتجها الترنيم الجوقيّ الديونيسيّ ويُمثِّل من خلالها ما يتخطّى كلّ تَمَثُّل.

يعود نيتشه إلى الفكرة نفسها، معطيًا إيّاها شكلًا آخَر، في تقديمه لدراما فاغنر، التي يعتبرها الشكل المعاصر للتراجيديا. والفكرة المركزية هنا هي الأسطورة. نعرف أنّ وظيفتها هي حمايتنا من القوّة المدمرّة للتعبير الديونيسيّ البحت، أي الموسيقى. ولكنّ الموسيقى، في الوقت نفسه، تنقل إلى الأسطورةَ بُعدَها الميتافيزيقيّ: «تحمينا الأسطورة من الموسيقى، وهي في الوقت نفسه وحدها تستطيع

(490) المرجع نفسه، ص 141ـ142.

(491) المرجع نفسه، ص 143.

منحها الحرية الأسمى. لهذا السبب تضفي الموسيقى بدورها على الأسطورة التراجيدية دلالة ميتافيزيقية، شديدة النفاذ والإقناع، دلالة لا يمكن للكلام أو الفرجة أن يصلا إليها من دون هذه المُساعَدة الفريدة[492].» نحن إذًا لا نتحمّل التعبير الديونيسيّ إلّا من خلال الصورة المشابهة (gleichnis) للأسطورة التراجيدية التي تنتزعنا من الانعكاس الذي لا يُطاق للكينونة وصدى (widerklang) الكونيات ما قبل العينيّة (universalia ante rem) أي الموسيقى[493].

يبدو إذًا أنّ وظيفة الفن التراجيديّ المركزية هي من نوع المعرفية الوَجدية. وله دون شكّ وظيفة وجدانيّة أيضًا، والأمر لا يتعلّق بمواساةً وهمية، كتلك التي للحجاب الأبولونيّ الذي يخفي «رعب الليل»[494]. بعكس ذلك، فالمعرفة الوجدية نفسها هي التي لها وظيفةً مواسية: الحقيقة تواسينا لأنّها تبيّن لنا أنّ دَفْقَ الحياة لا ينضب، وأنّ الأشكال الجزئية والظاهرة وحدها تُدمَّر: «يريد الفن الديونيسيّ هو أيضًا إقناعنا بهذه اللذّة الأبدية للوجود، ولكن علينا ألّا نبحث عن هذه اللذّة في الظواهر بل في ما وراءها. علينا دون شك أن نسلّم بأنّ على كلّ ما يظهر للعيان أن يضعف، بالضرورة، ويموت في معاناته. ولا شك أنّ علينا إنعام النظر في أهوال الوجود الفردي، ولكننا لا نفعل ذلك لكي نبقى جامدين من الرعب، إذ هناك مواساةٌ ميتافيزيقية تنتشلنا مؤقّتًا من دوامة الأشكال المتغيّرة. وللحظاتٍ قصيرة، نكون

---

(492) المرجع نفسه، ص 137.

(493) راجع المرجع نفسه، ص 138_139.

(494) المرجع نفسه، ص 129.

نحنُ حقًّا الكينونةَ الأصليّة نفسها، فنشعر برغبتها الجامحة وبمتعتها بالوجود[495]...»

مع ذلك، يُشدِّد نيتشه في أماكن أخرى على تقابل الأبولونيّ والديونيسيّ داخل التراجيديا. فليس الأوّل وسيطًا ضروريًّا للمعرفة التراجيدية فَحَسبُ، بل هو أيضًا **يصارع ضدّ** العنصر الديونيسيّ، ويرمي إلى «استعادة الفرد شبه المحطَّم، بفضل المرهم المخلِّص لوهم لذيذ[496].» يكمن «الوهم اللذيذ» في كوننا لا نرى إلّا أفعالًا فردية حيثما، في الحقيقة، تكون الإرادة كأساس أصليّ هي الفاعلة: «هكذا ينتشلنا الأبولونيّ إذًا من الكونية الديونيسيّة ويُحوِّل وُجْهة وجْدِنا نحو الأفراد[497].» وظيفة العنصر الأبولونيّ هذه ظاهرة بوضوحٍ قويّ في هذا الفنّ الأبولونيّ البحت، الذي هو الفنّ التشكيليّ: «[...] يتغلّب أبولون فيه على معاناة الفرد بواسطة مجد النور هذا الذي يوقف أبدية الظاهرة. يتغلّب الجمال على المعاناة الكامنة في الحياة، ويكون الألم قد مُحِيَ من سمات الطبيعة، بمعنى ما وعلى نحو كاذبٍ[498].»

على أيّ حال، يحتاج الإنسان إلى «الوهم السيّد» للأبولونيّ لكي يعيش: «هذا هو هدف أبولون الفنّي الحقيقيّ، الذي نجمع باسمه

(495) المرجع نفسه، ص 115.

(496) المرجع نفسه، ص 138.

(497) المرجع نفسه، ص 139.

(498) المرجع نفسه، ص 115.

هذه الأوهام التي لا تحصى للمظهر الجميل، والتي تجعل الحياةَ في كلّ لحظةٍ جديرة بأن تُعاش وتدفعنا إلى عيش اللحظة اللاحقة[499].» ولكن هذا الميل موجود أيضًا بشكلٍ فعّال في فن التراجيديا، حيث يقول نيتشه إنّه لا يمكن تَحمُّل المعرفة التراجيدية، أي الكشف الديونيسي، إلّا إذا رافقها «[الـ]بلسم و[الـ]حماية[500]» الفن. ذلك ما يذكّرنا بالقول الذي يعتبر أنّ الموسيقى لا يمكن تحمّلها إلا بشرط المرور بالأسطورة، أي التمثُّل اللغوي. المشكلة هي أنّ نيشته قال قبل ذلك أنّ بُعد التراجيديا الديونيسيّ، أي كشف الحقيقة الوَجديّة، هو نفسُه مصدر لذّة ومواساة. إذا كان ذلك صحيحًا، فلمَ تستمر الحاجة إلى الدواء وحماية العنصر الأبولونيّ؟

يرسم هذا الغموض، في منزلة العنصر الأبولونيّ في التراجيديا، خلفية تحتوي تصوّرَين متناقضَين، هما الفن كمعرفة وَجدية والفن كوهمٍ مُواسٍ. يحاول نيتشه بالطبع التوفيق بينهما بإعادتهما إلى فنون مختلفة. ولكنّه ما دام يطابق بين المعرفة الوجدية والديونيسيّ، وبين الوهم والأبولونيّ، ويعتبر أن الديونيسي هو الحقيقة ولكنّها حقيقة غير قابلة للقول، وأنّ الأبولونيّ هو التمثُّل، ولكنّه تَمثُّل وهمي، فإنّ تحديد الموقع **الذي قد تتجلّى فيه الحقيقة** يصبح أمرًا شديد الصعوبة، إذ عليه أن يمزج الحقيقة والتمثُّل، وأن يستبعد إذًا عدم قابلية الأوّل للقول ووهمية الثاني. ليست نظرية التراجيديا

(499) المرجع نفسه، ص 155.

(500) المرجع نفسه، ص 108.

سوى مُحاوَلة تسعى إلى حلّ هذه المشكلة والعثور على هذا الموقع المناقض.

لا ينتهي الأمر عند هذا الحدّ. يدافع نيشته، وكأنّ غموض هذه الأمور لا يكفيه، عن تَصوُّرٍ ثالث يرى أن **لا شيء يُوجد سوى الأوهام**. وهو يميّز بين ثلاثة مبادئ للوهم: اللذّة السقراطية التي تأمل (بأملٍ وهميّ) الشفاء من «الجرح الأبدي للوجود»، والفنون «حُجُب الجمال هذه»، وأخيرًا المواساة الميتافيزيقية التي تجعلنا نعتقد أنّ «الحياة تتابع دَفْقها بشكلٍ أبدي تحت دوامة الظواهر[501].» وَفْقَ هذا التصوُّر فإنّ التناقض بين الفنون الأبولونيّة والتراجيديا أو الموسيقى ينهار، بما أنّ اللّذة المرتبطة بالكشف الديونيسيّ عن السمة الأبدية للحياة ليست سوى وَهْم. ولكن، في هذه الحال، لا يعود هناك من وجاهة لتقابُل الديونيسيّ والأبولونيّ، أو أنّه في الأقلّ لا يمكن تفسيره كتناقض بين عالم الماهية وعالم المظاهر.

هذا التصوّر، الذي يعتبر التناقض بين الماهية والمظاهر غير فعّال، لأنّ العالم بوصفه ذاك ليس على أيّ حال إلّا بناءً متخيَّلًا للإرادة ينبئ مسبقًا بالأطروحات التي سيدافع عنها نيتشه بتألّق خاص زمن **هكذا تكلّم زرادشت** والمقتطفات المُكرَّسة لإشكالية إرادة القوّة.

لكلّ هذا الغموض ثلاثة أسبابٍ على الأقلّ. الأوّل نظري بحت: يحتار نيتشه ويتردّد بين أنطولوجيا شوبنهاور، التي تؤدّي إلى

(501) المرجع نفسه، ص 121.

اثنينية المظهر والماهية، والموقف الذي سيتبنّاه لاحقًا والذي يعتبر أن التناقض بين المظهر والماهية لا معنى له، فالعالم هو ما يظهر وليس هناك أي شيءٍ وراءه. السبب الثاني ورغم ارتباطه بالأول فإنه بالأحرى ذو طابع قِيَمي (axiologique): ففي أنطولوجيا شوبنهاور، يفقد عالم المظاهر قيمته بالنسبة إلى العالم الحقيقيّ الذي هو عالم الإرادة غير القابلة للتمَثيل. ولكنّ نيتشه يميل بالعكس، ومنذ **مولد التراجيديا**، إلى إعطاء قيمة أعلى لعالم المظاهر مقابل «العوالم الماورائية» التي يفترضها التقليد الميتافيزيقي. السبب الثالث أخيرًا: في مكان واحد على الأقل، يرسم نيتشه معالم أولية لما سيكون أطروحته الأكثر جذرية في الثمانينيّات، تلك القائلة بأنّه لا وجود لواقع ولا لحقيقة يمكن أن تناسبه، ولا وجود إلّا لتفسيراتٍ متخيِّلة للإرادة.

إنّ نظرية الفن التأمّليّة، بالمعنى الدقيق للعبارة، لا تكون ممكِنة إلّا إذا كان المجال الديونيسيّ هو مجال الحقيقة الأعلى للكينونة وكانت الفنون تستطيع الوصول إليها. فالصعوبة الأولى تنجم إذًا عن ارتباط بعض الفنون بالعالم الأبولونيّ، وهو عالم المظاهر. يسمح التمييز بين التصوّر المعرفيّ والتصوّر الوجدانيّ- الأخلاقي للفن بتفادي هذه الصعوبة للوهلة الأُولى، مقابل التضحية بِوَحْدة الفنّ. ولكن تظهر في الآن نفسه صعوبةٌ جديدة: أنّ نيتشه وبحكم إلحاحه على الجماليات يُعلي قيمة الفنّ بوصفه ذاك، وبذلك يُعلي أيضًا الفن الأبولونيّ، ثمّ مجال المظهر ومجال الوهم. فما عاد المهمّ، وَفْقَ هذا المنظور، الوظيفة المواسية للوهم الديونيسيّ، بِقَدر ما هي سمته

الخلّاقة. وسيكفي نيتشه أن يتخلّى نهائيًّا عن الاثنينية الأنطولوجية لدى شوبنهاور لكي يتمكّن من رفع قيمة الخيال والوهم عامّةً، أي كأعمال فنّيّة. مع ذلك، لن يترك الديونيسيُّ المجال للأبولونيّ، بل سيكفّ عن أن يُفسَّر كعمق للكينونة، علينا معرفته من خلال معرفة وَجدية، وباسم «إرادة القوّة» سوف يتحوّل إلى مبدأ طاقة إنتاج الأخيلة الأبولونيّة. من هنا ميلاد جديد للنظرية التصوّرية للفن، ينطوي على مفارقة، كما سنرى لاحقًا. بين هاتَين المرحلَتَين تقع فترَة، كثيرًا ما نُعتت بـ«الوضعية»، يتخلّى نيتشه أثناءها تمامًا عن مماهاة الفن بمبدأ الحقيقة، مخصّصًا هذا المبدأ للمعرفة العلمية. بموازاة ذلك، يستبعد نيتشه اثنينية شوبنهاور مفضّلًا رؤيةً موحّدة وظاهراتية للكينونة. وإنما صوب هذه الفترة المتوسّطة ينبغي لنا الآن أن نلتفت.

جينيالوجيا الفن

دشّن نيتشه، في كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية** (1878-1880) والكتابات اللاحقة، نقده الكبير للقِيَم وتدميره إيّاها. علينا أن نشير فوق ذلك بالطبع إلى أنّ النقد يخصّ القيَم الموضوعة وليس صراعًا ضدّ القيمة بوصفها كذلك، بما أنّه يقابل القيَم التي يرفضها بقيَم يُعزِّزها. إنه يندب نفسه إلى تدمير الأخلاق والدين والميتافيزيقا والفن، لأنّها الأصنام التي رفع من شأنها التاريخ. وهو يفعل ذلك من خلال عَرْض نَسَبها الأنثروبولوجي والبسيكولوجي. وسينتهي في فترة لاحقة إلى الارتياب بالحقيقة نفسها التي قد تكون الوثن الأكبر، وذلك ما أدخل على فكره اضطرابًا أساسيًّا أخيرًا. ولكن نيتشه، في

الفترة التي ندرسها الآن، لم يكن قد كوّن مثل هذه الشكوك، بل على العكس، فالحقيقة المُجرَّدة من المصلحة لم تعرف تمجيدًا لها بِقَدْر ما في كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية**.

هذا الانفعال بالحقيقة هو الذي يؤدّي إلى قسوته تجاه الفن، وفي الآن ذاته تجاه الإيمان بقيَم أخلاقية كونية وغير محسوسة، والإيمان بالله، ومعها أيضًا افتراض وجود عوالم ماورائية ميتافيزيقية. بتعبير آخَر، يُجرِّد نيتشه الفن من وظيفته المعرفية. ومنذ بداية كتاب **إنساني، مفرط الإنسانية** يحذّرنا: «من المرجَّح أنّ مواضيع الشعور الديني والأخلاقي والجمالي لا وثوق لها كلّها إلّا بشكلٍ سطحي، بينما يكتفي الإنسان بإيمانه بأنّه في هذا على الأقلّ يلمس قلب العالم [...][502].» وسرعان ما يتحوّل هذا الترجيح إلى يقين: «[...] نحن لا نلمس «جوهر العالم بنفسه» بواسطة الدين والفن والأخلاق. نحن لا نلمس «ماهية العالم في ذاتها»، فنحن في مجال التمثُّل، وليس هناك من حدس (Ahnung) يمكنه أن يذهب بنا أبعد من ذلك [...][503].» ثم بعد ذلك بقليل، نراه يقابل الدينَ والفن بالعلم (wissenschaft)، فيحدّد: «ذانِ [الدين والفن] هما بالتأكيد تفتّح للعالم، ولكنّهما ليسا أقرب إلى جذر العالم البتة مما هي القَدَم. فنحن من خلالهما لا نلج بشكلٍ أفضل إلى ماهية الأشياء، وإن اعتقد ذلك الناس جميعًا تقريبًا. إنه الخطأ الذي جعل الإنسانَ عميقًا ولمّاحًا ومبتكرًا بما يكفي لكي

(502) *Humain, trop humain I* (*MA*), 4 (*OC*, I).
(يُشار إليه في ما يأتي بالرمز *MA*).

(503) *MA*, I, 10.

يستخرج من رحيقه هذا الازدهار في الفنون والديانات. وما كانت المعرفة المحض لتستطيع ذلك[504].»

لكي نقيس الانقلاب الحاصل بالمقارنة مع **مولد التراجيديا**، يكفي أن نرى المنزلة الجديدة المعطاة منذئذ للموسيقى، إذ تفقد تمامًا وظيفتها التفسيرية المعبِّرة بشكلٍ مُباشر عن ماهية الكينونة، وتصبح مُجرَّد تنظيم للأصوات، فاللذّة التي تمنحنا إياها مرتبطة بذلك التنظيم. وإذا ما كنّا بالرغم من ذلك نفترض لها محتوى رمزيًا، فذلك لأننا وبواقع صلتها بفن الكلام منذ قرون، نقرن السمات الموسيقية بالمحتويات الشعرية التي ترافقها عادةً. لقد أضحت هذه الاقترانات في النهاية قويّة جدًّا، ففرضت نفسها حتّى عندما تستغني الموسيقى عن الكلمات: ««الموسيقى المطلقة» هي إمّا شكل بذاته، في المرحلة البدائية للموسيقى حيث تولد اللذة بكلٍ بساطة من إيقاع الأصوات وتَنوُّع حدّتها، وإمّا هي رمزية الأشكال التي تُفهَم لغتها وإن من دون شعر، بعد تَطوُّر وحّد بين الفنَّين إلى أن باتت الصورة الموسيقية منسوجة كلّها من خيوط الأفكار والمشاعر.. [...] لا وجود لموسيقى عميقة بذاتها أو بليغة، ولا موسيقى تتحدّث عن «الإرادة» أو عن «الشيء في ذاته.» لم يكن من الممكن للعقل أن يتخيّل ذلك إلّا في حقبة جعلت كلّ امتداد الحياة الباطنة مرتبطًا بالرمزية الموسيقية. إنه العقل والعقل وحده الذي أدخل (hineingelegt) هذه الدلالة في الأصوات [...][505].» مع ذلك، لا يفتأ نيتشه يُسلِّم بقوّة موسيقى فاغنر

(504) *MA*, I, 29 (trad. revue).

(505) *MA*, I, 215 (trad. revue).

الخلّابة. ولكن هذه القوّة الخلّابة لا تقود إلى السُّكر الديونيسيّ، بل تُضعِف القوى الرجولية: «ما زلتُ أقول وأردّد: احذَر الموسيقى (cave musicam)، لكلّ من له قلبٌ يسمح له بالصِدق في تعامله مع مبتغيات الفكر. هذا النوع من الموسيقى يثير ويلَيّن ويخنِّث. «أنوثته الأبدية» تجذبنا... إلى الأسفل[506] !»

هـذا الانقلاب لنظرية الفنّ التأمّليّة يـؤدّي إلـى إعـادة تنظيم أنطولوجي أساسي. من المُؤكَّد أنّ موقف نيتشه في البداية كان لا يزال ملتبسًا. وهو في بعضٍ من حكَمه يعتبر الفن غير قادر على الوصول إلى **الأسـاس الأصَليّ**، ويستمرّ في التأكيد على الفكرة القائلة بـ**وجود** أساس أصلي متعالٍ، وبالتالي ثنائية مظهر وجوهر. إذا كانت موضوعات الشعور الجمالي، كما يؤكّد نيتشه في أحد الأقوال المأثورة السابق ذكرها، تنتمي إلى «سطح الأشياء» (oberfläche der dinge)، فينبغي إذًا وجود بُعْدٍ أعمق من هذا السطح. بشكلٍ مماثل، عندما يقول إنّ الفن بعيدٌ عن جذر العالم، فإنه يضيف: «من يكشف لنا جوهر العالم يُلحِق بنا جميعًا أقسى ما يكون من سقوط الوهم. ليس العالم في حدّ ذاته هو العظيم والمليء بالمعاني والعمق والسعادة وسوء الحظّ، بل هو العالم كتمَثُّل (أي كخطأ)[507].» تفترض كلّ هذه التوكيدات ثنائية أنطولوجية، وإذا ما كانت فعلًا تعكس منظور نيتشه الحقيقيّ، فسنجد أنفسنا عندها أمام مجرّد انقلابٍ في المصطلحات داخل أنطولوجيا، تبقى اثنينية في أساسها.

---

(506) *MA*, II, Préface, 3 (*OC*, II).

(507) *MA*, I, 29.

في الحقيقة، يتبيّن أنّ هذه الأنطولوجيا الثنائية والشوبنهاورية لا تتفّق أبدًا مع تَصوُّره (الجديد) للحقيقة، الذي لم يعد تَصوُّر معرفة تأمّلية تتعلّق بماورائيات، بل أضحى يعتمد بالعكس على تحليلٍ نقدي للظواهر كما تتبدّى. في القسم الذي كُتبَ لاحقًا بعنوان «المسافر وظلّه»، نقرأ: «علينا أن نصبح مجدَّدًا جيرانًا جيّدين للأشياء الأقرب لنا وألّا نسمح لنظراتنا أن تمرّ عليها بمثل هذا الاحتقار لكي نُحدِّق في الغيوم وغيلان الليل[508].» في كتبه: **إنسانيّ، مفرط الإنسانية**، **والفَجر** (*Aurore*) **والمعرفة المرحة** (*Le gai savoir*) أقوالٌ مأثورة أخرى كثيرة جدًّا تكرّر بإلحاح الفكرة نفسها: ليس هناك من حقيقة إلّا في الأشياء القريبة لهذا العالم، لأنّ هذا العالم وحده موجود. ولكن، هذا العالم متغيّر وفي حركة دائمة. إذا لم يكن هناك من عالم مُتعالٍ فليس هناك إذًا من حقيقة مطلَقة: «[...] كلّ شيءٍ ينتج عن الصيرورة؛ ليس هناك وقائع (Tatsachen) أبدية ولا حقائق أبدية[509].» لم يعد هناك إذًا من مكان للمعرفة الفنّيّة الوَجدية كمدخل مُميَّز لعالم مُتعالٍ: فنظرية شوبنهاور عن الحدس الجمالي

---

(508) *MA*, II, (2), 16.

راجع أيضًا (*OC*, IV) A, 44: «فهم الأصل يُنقِص من أهميّة الأصل، أمّا ما هو فوريّ، ما يكون من حولنا وفي داخلنا، فيبدأ تدريجيًا بإعطاء ألوان، وضروب من الجمال، وألغاز، وثروات من الدلالات لم تجرؤالبشرية من قبل على أن تحلم بها.»

(509) *MA*, I, 2 (trad. revue).

ليست سوى «تمجيد متحمِّس[510].» لكي يستطيع الفن أن يكون معرفة وجدية، يجب التسليم ببعض «الافتراضات الميتافيزيقية»، كثبات الأشياء والطبائع وبالأخص الافتراض الذي يزعم أنّ عالمنا المرئي ليس أكثر من عالمِ مَظهرٍ: «ولكن، هذه الافتراضات خاطئة[511].» فـ«العالم» المفترَضُ أنه أسمى، والذي يكشفه الفن، ليس واقعًا متعاليًا بل تخييلًا وسرابًا يزيّف العالم الواقعي، أي العالم الظاهراتيّ.

المثل الأعلى العلميّ الذي يريد نيتشه أن يضبط وَفْقَهُ تحليلاته الخاصّة هو إذًا مثال العلوم الوضعية والـ«حقائق المرسَّخة بتأنٍّ[512]» والتي ترافقها «أساليب ونتائج رصينة لا تجميل فيها[513].» يجب إذًا تعويض التأمّل الميتافيزيقيّ والأخلاقيّ والدينيّ بأنثروبولوجيا وسيكولوجيا جينيالوجية، أي بتحليلٍ نشوء هذه التأمّلات وتكوُّن أسسِها. لم تعد المسألة مسألة سَبْر هوّة التعالي، بل تحليل ما أدّى بالبشر إلى افتراض وجود مثل هذه الهوّة. التحليل المقترَح هو جينيالوجيا تنطلق من أسفل (ab inferiori)[514]: يؤكّد نيتشه

---

(510) *Le gai savoir* (= *FW*), 99 (*OC*, V, p. 113).

يؤكّد نيتشه في هذا القول المأثور، أنّ الألمان، وبالأخصّ فاغنر، لم يحتفظوا إلّا «بحرج شوبنهاور وحيله الصوفية» (المرجع نفسه)، وتحديدًا بنظريته في الحدس الجمالي.

(511) *MA*, I, 222.

(512) *MA*, I, 131.

(513) *MA*, I, 146 (trad. revue).

(514) راجع: أ. فينك، مرجع مذكور سابقًا، ص 68.

بالفعل أنّ الأساس الأخير لكلّ القيَم والعوالم المتعالية يوجد في واقع الإنسان الغريزيّ وفي حاجاته الحيوية. هي لا تأتي من الفكر بل من الحاجة (Bedürfnis). ولكن: «الجوع لا يُثبِت وجود طعام يشبعه، بل يرغب في هذا الطعام[515].» وذلك لا ينطبق على القضايا الأخلاقية والدينية فقط، بل وأيضًا على قضايا ميتافيزيقية أكثر أوّلية وقد أصبحت مفيدة لنا جدًّا بل لا غنى عنها، حتّى إنّنا لم نعد نتساءل عن منزلتها. هناك أخطاءٌ ضرورية للعيش، مثل المعتقدات الأولية الآتية: «[...] هناك أشياءُ تدوم، أشياء متطابقة. هناك بالفعل أشياء ومَوادّ وأجسام. والشيء إنما هو ظاهره. إرادتنا حرّة، وما هو صالح بالنسبة إليّ فيه صلاح كامن[516].»

هذه الضرورة الحيوية للأخطاء تكشف أيضًا على نحو مناقض (a contrario) مدى تَعارُض الاهتمام بالحقيقة مع الطبيعة الإنسانية: فما يدفع الإنسان نحو صياغة رؤاه للعالم هو اللّذة والنفور، وهما دافعان يتأقلمان بسهولة مع الخطأ والوهم[517]. لقد نشأت الرغبة في الحقيقة بعد القدرة العامّة على تحليل العالم بزمن طويل. وبالنسبة إلى نيتشه لم يُحسم الصراع بين المبدأين البتة، وإن تبيّن أنّ الرغبة في الحقيقة هي أيضًا «قوّة حافظة للحياة»: «بالمقارنة مع أهميّة هذا الصراع، يبقى كلّ شيءٍ دونه: هنا يُطرح

---

(515) *MA*, I, 131.

(516) *FW*, 110.

(517) راجع:

MA, I, 34.

السؤال الأخير عن وضع الحياة، وهنا أوّل سعيٍ للإجابة عن هذا السؤال من خلال التجربة. إلى أيّ حدٍّ تتحمّل الحقيقة الاستيعاب (einverleibung)؟ هذا هو السؤال، وهذه هي التجربة التي يجب القيام بها[518].»

مع الدين والأخلاق والميتافيزيقا، ينتمي الفن إلى النشاطات التي تفترض وجود عوالم ما ورائية ترنسندنتالية تزعم أنّها تتوصّل إليها. ولكن بما أنّه ليس هناك من عوالم ماورائية، تبني هذه النشاطات عوالم خيالية فَحَسبُ. يجب إذًا تطبيق المنهج الجينيالوجي على الفن أيضًا: «اعتدنا، أمام كلّ شيءٍ كامل، أن نتجاهل السؤال عن تكوينه، وأن نتمتّع بوجوده وكأنّه خرج من الأرض بفعل عصًا سحرية. [...] على علم الفن بالطبع أن يناقض هذا الوهم بأوضح ما يكون، وأن يبيّن مغالطات الفكر وتواطؤه أي ما يوقعه في شَرَك الفنّان[519].»

لجينيالوجيا الفن هذه ثلاثة أوجه أساسية هي: تحليل وظيفته الحيوية، وتحليل وظيفته التطورية، وبسيكولوجيا الفنّان.

أ) وظيفة الفن ليست معرفية بل محض وجدانيّة: فهدف الفن مُضاعَفة قوّتنا الحيويّة وهو يقوم بذلك بثلاث طرائق. أوّلًا، يقدّم لنا الواقع بغير ما هو عليه، فهو يجمّله ويخفيه خلف حجاب الجمال: «الفن يجعل مشهد الحياة قابلًا للتحمّل إذ يكسوه بحجاب فكرٍ

---

(518) *FW*, 110.

(519) *MA*, I, 145.

مضطرِب[520].» ولكنّه يعطي الحياة أيضًا عمقًا أكبر ويضفي عليها معنًى خياليًّا، فهو إذًا يحمينا من الحقيقة: «**ما يمكننا أن نتعلّمه من الفنّانين.** ما هي الوسائل التي نملكها لكي نجعل الأشياء جميلة وجذّابة ومغرية عندما لا تكون كذلك؟ - وأنا أزعم أنّها ليست كذلك بذاتها البتة! هنا قد يعلّمنا الأطبّاء الكثير عندما يخففون مثلًا المرارة أو يمزجون النبيذ بالسكّر. ولكن الفنّانين يعلّموننا أكثر، فهم باختصار يسعون دون توقّف إلى ابتكاراتٍ وإنجازاتٍ مماثلة. إنّ الابتعاد عن الأشياء حتّى يختفي الكثير من تفاصيلها، وإضافة الكثير من خلال نظرتنا إليها، لكي **نراها مجدّدًا** - أو النظر إلى الأشياء من زاوية معيَّنة - أو وضع الأشياء بطريقةٍ تجعلنا نصل إليها فقط في تباعدها - أو النظر إليها من خلال زجاجٍ ملوّن أو في ضوء الغروب، أو إعطاؤها أخيرًا مساحة وبشَرة غير شفافة تمامًا، هذا كلّ ما يمكن أن نتعلّمه من الفنّانين[...][521].» في مقام ثانٍ، للفن سمة لعِبيّة تجعله «عبادةً للزيف» لم تعد متكبَدة بل مقبولة بحرّية. ذلك يقودنا إلى أن نقبل بسهولةٍ أكبر القدر المحتوم للزيف في الحياة عندما تكشفه لنا المعرفة العلمية: «لو أنّنا لم نقبل بالفنون ولم نبتكر هذا النوع من عبادة الزائف، لما استطعنا أبدًا تحمّل الملَكة التي يعطينا إياها العلم الآن، وفهم الروح الكونية للزيف والكذب، وفهم الهذيان والخطأ كشرطين للوجود العارف

(520) *MA*, I, 151 (trad. revue).

(521) *FW*, 299.

راجع أيضًا:

MA, 148.

والحسّاس، ولأدّت **النزاهة** إلى القرف والانتحار. ولكن نزاهتنا تملك ملجأ قويّا لتجنب نتيجة كهذه: إنه الفنّ بوصفه قبولًا بالمظهر. [...] ويمكننا دائمًا **تحمّل** الوجود كظاهرةٍ جمالية. وبفضل الفن، وُهِبْنا العينَ واليدَ وقبل كلّ شيء راحةَ الضمير، لكي **نستطيع** أن نتحوّل إلى ظاهرة مُماثِلة[522].» بتعبير آخَر، عندما يعطينا الفن مثالًا عن الاستيعاب الحُر للزيف، فهو يدعونا إلى النظر إلى حياتنا بدورها كعملٍ فنّي. إن ما يكون هنا «**وكأنَّ**» (als ob)، والذي يدعونا نيتشه إلى تصوّره في تماثل للفن، لكي لا نشمئز من قدر الزيف المحتوم، سيتحوّل في القريب ـ في إطار نظرية إرادة القوّة ـ إلى ميزة إيجابية للحياة: فالحياة خلقٌ يُضفي الخيال. أخيرًا، ترتبط المِيزة الثالثة بالطابع التمثُّلي للفنون: فهي تدفعنا إلى النظر إلى الأشياء نظرة متجرّدة، وإلى الانفصال عنها ومعايشتها كمشهدٍ فقط. بهذا المعنى، يكون الفن بالرغم من كلّ شيء تهيئة للموقف الملاحظ الذي يميّز المفكّر العلمي: «لقد علّمنا [الفن] قبل كلّ شيء، طيلة ألوف السنين، أن ننظر إلى الحياة وكلّ شكل من أشكالها باهتمام ولذّة، وأن نذهب بهذه المشاعر بعيدًا حتّى نصرخ أخيرًا: «مهما كانت الحياة، فهي حسنة.» هذا الدرس الذي يلقننا إيّاه الفن في التمتّع بالوجود والنظر إلى الحياة الإنسانية كجزءٍ من الطبيعة، من غير تعاطف مفرط، واعتبارها مجرّد شيءٍ خاضع لقوانين التطوّر. لقد تجذّر هذا الدرس في أعماقنا وهو يظهر الآن للعيان من جديد في شكل حاجةٍ ماسّة جدًّا

(522) *FW*, 107.

للمعرفة. لا نخسر، حتّى لو تخلّينا عن الفن، هذه الملَكَة المكتسبة بفضله [...]. والعلوم هي التي تلي الفن في تطوّر الإنسان[523].»

ب) يعود الفن، من وجهة نظر وظيفته التطوّرية، إلى طفولة البشرية أي مرحلة الفكر السحريّ، حيث كان البشر يرون آلهة وشياطين في كلّ مكان ويجعلون للطبيعة نفسًا[524]. كان دور الفنّ تجميل الطبيعة، حين لم تكن البشرية قوية بما يكفي لكي تنظر إلى الحقيقة وجهًا لوجه. كان يلتفت إذًا دائمًا نحو الماضي ويتعارض مع التنوير (aufklärung)[*]، الذي تحقّقه الروح العلمية. يؤكّد نيتشه بالتحديد أنّ الفنّ يميل دائمًا إلى استعادة شعلة الدين عند تراجعه: «يرفع الفنّ رأسه حيثما ينحسر حقل الديانات. فيستعيد جملة من المشاعر والأمزِجة النابعة من الدين، يرعاها برفق بالغ ويغنم منها أعماقًا جديدة، وزيادة في النفس، ما يجعله قادرًا على بثّ السموّ والإلهام، ممّا لم يكن قادرًا عليه من قبل[525].» ترتبط إذًا الأطروحة التي ترى في الفن معرفة وَجدية ارتباطًا وثيقًا بمجموعة من المعتقدات الخاطئة، وعندما تصير هذه المعتقدات غير مقبولة، يفقد

---

(523) *MA*, I, 222.

(524) راجع:

MA, I, 159.

(*) الـ Aufklärung هو عصر التنوير الألماني. بدأ في القرن السابع عشر وساد فيه تأثير فلسفة لايبنتز. وهو يختلف إذًا عن عصر التنوير الإنكليزيّ، المتأثّر بلوك (Locke) والمذهب التجريبيّ، وعن عصر التنوير الفرنسيّ اللاحق، في القرن الثامن عشر، والمتأثّر بفولتير (Voltaire) وديدرو (Diderot) وغيرهما.

(525) *MA*, I, 150.

الفنّ نفسُه وظيفتَه الميتافيزيقية: «[...] منذ قديم الزمان [...] مجّد الفنّانون أخطاء الإنسان الدينية والفلسفية، وما كانوا ليفعلوا ذلك لو لم يؤمنوا بحقيقتها المطلقة. عندما يقلّ الإيمان عامّةً بمثل هذه الحقيقة، تبهُتُ ألوان قوس قزح عند تخوم المعرفة والوهم الإنسانيّين. آنذاك يصبح من المستحيل أن يزدهر مجدّدًا ذلك النوع الفنّي الذي، على مثال الـكوميديا **الإلهية**، ولوحات رفائيل (Raphaël)، وجداريّات مايكل أنجلو (Michel-Ange) الجصّية، والكاتدرائيات القوطية، لا يفترض، في ما يخصّ الأعمال الفنّيّة، دلالة كونية فَحَسْبُ بل ميتافيزيقية أيضًا. وأن يكون مثل هذا الفنّ ومثل ذلك الإيمان الفنّي قد وُجدا، فلن يتبقى منهما في المستقبل إلّا أسطورة مؤثّرة[526].» هذه هي حال الموسيقى الحديثة أيضًا، من باليسترينا (Palestrina) إلى فاغنر، فهي إذ وُلدَت في فترة **الإصلاح المضاد** (contre réforme) فقد وضعت نفسها في خدمة الترنسندنتالية الدينية وبذلك شكّلت **نهضة مضادة** (contre-renaissance) حقيقية[527]. الفن (art) أو على الأقل الفنّ (Art) (أي الفن عندما يفتَرض أن يكون ذا وظيفة ميتافيزيقية) هو إذًا شيءٌ من الماضي، ونيتشه مثل هيغل، يُعلِن موته: «**أفـول الفن**. وكما يتذكّر الطاعن في السنّ شبابَه ويحتفل بأعياد ذكرياته، كذلك الفن، فقريبًا، لن يكون بالنسبة إلى البشرية إلا مجرّد ذكرى مؤثّرة لأفراح شبابها. ربما لم يُفهم الفن قطّ من

---

(526) *MA*, I, 220 (trad. revue).

(527) راجع:

MA, I, 219.

قبل بمثل العمق والروح كما هي حاله اليوم، فهو يبدو الآن سابحًا في هالة سحر الموت.[528]» ولكنّ سبب هذا الموت يختلف عند كلّ من الفيلسوفَين: ففي حين يعتبر هيغل أنّ الفلسفة أخذت شعلة الوظيفة الميتافيزيقية للفن، يقول نيتشه إنّ الفنّ التأمّلي مات لأنّ الفكر الميتافيزيقي نفسه قد أصبح، من الآن فصاعدًا، مستحيلًا. لقد تبيّن بالطبع أنّ الوظيفة الميتافيزيقية، وبشكلٍ أوسع الوظيفة المعرفية للفنون هي وهمية، ولكنّ ذلك لا يُفقد الفنون كلّ وظيفة، لأنها بهذا الشرط وحده يمكنها أن تُمارَس وتُعاش كما هي، أي كألعاب خيالٍ تُعظِّم قَدْرَ الحياة.

ج) الجينيالوجيا هي أيضًا سيكولوجيا الفنّان. والفن، من ناحية محتواه المعلوماتيّ، ليس تعبيرًا مباشرًا للأساس الأصليّ وليس بأورغانون للمعرفة الميتافيزيقية، بل «تقديمٌ ذاتي للفنّان[529].» وإذ يشدّد نيتشه على البعد البسيكولوجيّ للفن، نجده في الوقت نفسه يصرف نظره عن الأسئلة الخاصّة بطبيعة الفنون أو الأنواع المختلفة. ذلك لأنّ الأفكار العامّة لم تعد لها حقيقة أنطولوجية بالنسبة له. فليس هناك إلّا أعمال فردية ينتجها فنّانون فرديون. من

(528) *MA*, I, 223.

راجع أيضًا:

MA, I, 234,

حيث يذكّرنا بهيغل وأفلاطون، إذ يؤكّد أنّه في دولة مُثلى لا يمكن للفنّ إلا أن يزول.

(529) E. Fink، مرجع مذكور سابقًا، ص 61.

هنا أهميّة الجينيالوجيا البسيكولوجية كعلة وجود (ratio essendi) للأعمال. كما أنّ الأعمال الفنّيّة ليست ما يهمّه في المقام الأول، بل يهمّه بالأخص الآليات البسيكولوجية للإبداع والنوع البسيكولوجي المخصوص الذي يشكّله الفنّان.

يمرّ تحليل الإبداع الفنّي بنقد عبادة العبقرية ونقد الفكرة التي ترافقها القائلة بوجود حدسٍ جماليّ على نحو مميّز: «يقترن الإيمان بوجود مفكّرين متفوّقين ومثمرين، لا على وجه الضرورة وإنما غالبًا، بتلك الخرافة، الدينية كليا أو جزئيا، التي تعتقد أنهم من أصل فوق بشريّ وأنّهم يملكون بعض الملَكات العجيبة بفضلها يكتسبون معارفهم بطرقٍ تختلف تمامًا عن طرق سائر الناس. يقال عنهم طوعًا بأنّ لهم نظرة تغوص مباشرةً في ماهية العالم، وكأنّها تدخل من ثقب في معطف المظهر، ويُعتقَد أنّهم قادرون بواسطة هذا النظر العجيب المتنبّئ، ودون أن يمرّوا بتعب العلم وصرامته، أن ينقلوا لنا حقائق أساسية ونهائية عن الإنسان والعالم[530].»، ما إن نتوقّف عن القول بأنّ الفن يعطينا معرفة تأملية، حتّى تصبح ضرورة الاستعانة بقدرة حدسٍ صوفي نافلة. كلّ النشاطات الإنسانية معقّدة ومدهِشة، وليس نشاطَ الفنّان فحسب، الذي لا يختلف في نهاية المطاف عن عمل المخترِع أو عالم الفلك أو المؤرِّخ أو الاستراتيجيّ العسكريّ. القدرات الروحية هي نفسها في كلّ هذه الحالات، وهي القدرة على التركيز المطوَّل في شيءٍ واحد، والبحث الصبور عن الوسائل

---

(530) *MA*, I, 164.

المناسبة، والتعلُّم من نماذج الامتياز، إلــخ...»[531]. كما أنّ نيتشه يشدّد على الوجه الحرَفي للإبداع الفنّي: فالموهبة تنتُج عن العمل وعن «جديّة الحرفيّ» (Handwerker-Ernst). يعطي نيتشه القصّة القصيرة مثالًا: إنّ كتابة قصص قصيرة جيّدة لا تفترض موهبة فطرية، بل تمرينًا طويلًا بهدف التمكّن من الحرفة[532]. الأهميّة نفسها تخصّ الحكم الذي يسمح للفنّان بالفرز بين اكتشافاته أو مزجها: «في الحقيقة، لا تفتأ مخيّلة الفنّان الجيّد أو المفكّر تنتج ما هو جيّد ودون المتوسّط والسيّئ، ولكن **حكمه** الحاذق والمتمرِّس، يرفض ويختار ويمزج. فنرى اليوم مثلًا في **دفاتر** (*Carnets*) بيتهوفن أنّه ألّف أعظم ألحانه بالتدريج، وقد استمدّها من مُسوَّدات أوّليّة عديدة.[533]» أمّا درجة وَحْدة العمل الفنّي، فهي لا تنتج عن ضرورةٍ عضوية باطنة بل عن حسابٍ عقلاني. لذلك، تكون الضرورة الصوريّة للعمل نسبية دائمًا: «صور العمل، التي تسمح لأفكاره بالتعبير، وهي إذًا طريقته في الكلام، فيها دائمًا شيء من الاختيار، كما هي حال كلّ اللغات[534].»

بينما يؤدّي تحليل السلوك الخلّاق إلى نقدٍ لنظرية العبقرية، يهدف تحليل الشخصية الفنيّة إلى تفسير الميزات السيكولوجية

---

(531) راجع:
MA, I, 162.

(532) *MA*, I, 163.

(533) *MA*, I, 155.

(534) *MA*, I, 171.

التي تدفع بالفنّانين إلى اختيار نظرية كهذه، وأيضًا تفسير ما يجعلهم يعتقدون بسرعة أنّ للفنّ وظيفة ميتافيزيقية. فكما أنّ الفن هو طفولة البشرية فإنّ بسيكولوجيا الفنّان، هي بسيكولوجيا طفولية: «[...] أمّا الفنّان [...] فهو كائن متخلِّف، لأنّه يكتفي باللعب، واللعب مسألة تخصّ الصِبا والطفولة [...]»[535]؛ «[...] لقد بقي طفلًا أو مراهقًا كلّ حياته، وتوانى في الموضع ذاته الذي فاجأته فيه فطرتُه الفنّية. ولكن نعرف عامّةً أنّ مشاعر أولى مراحل الحياة هي أقرب إلى مشاعر الحقب الماضية منها إلى مشاعر الحقبة الحاضرة. يجد الفنان نفسَه قائمًا، دون إرادته، بمهمة إرجاع البشرية إلى طفولتها؛ وفي ذلك مجده ومحدوديته أيضًا[536].»

أخيرًا، يبدو واضحًا أنّ الأفكار التي يدافع عنها نيتشه في تلك الفترة تصدم مباشرةً افتراضات تقديس الفنّ الأساسية بل وتسعى إلى تدميرها (بالتحليل الجينيالوجيّ للعالم الفنّي). مع ذلك، ليس هذا الرفض للنظرية التأملية إلّا وجهًا ثانويًّا من أوجه نقدٍ شامل مُوجَّه بالأخص نحو الأخلاق والميتافيزيقا. في الأساس، ليس رفض تقديس الفن إلّا أحَدَ تداعيات رفض الأنطولوجيا الثنائية للمظهر والماهية التي يقع ضحيةً لها بالأخص الدين والأخلاق والميتافيزيقا. من هنا وجود غموض أساسيّ، حيث لا نعرف دائمًا ما إذا كان نيتشه ينتقد نظرية الفن التأمّليّة، أي تصوّرًا معيَّنًا عن الفن، أو الفن نفسه.

---

(535) *MA*, I, 159.

(536) *MA*, I, 147.

تنجم المشكلة من كون الجمع بين الدين والإيطيقا والميتافيزيقا والفن هو نفسه أحد المواضيع الفلسفية في نظرية الفن التأمّليّة. ولكنّ نيتشه في انتقاداته لا يشكّ أبدًا في هذا الجمع، مع أنّه من أكثر ما يبعث على الريبة لكونه يخلط ثلاثة أنواع من الخطاب (توكيدية أوتوجيهية)، مع مجموعة من المُمارَسات الإبداعية. لم يدرك نيتشه أنّ الخطوة القاتلة التي خطتها نظريّة الفنّ التأملية إنما تكمن في هذا الحصر للفنون (وتعدّديتها الأنطولوجية والسيميائية والوظيفية) في بنية خطابية تنافس أو تكمّل الخطاب عن **العالم** وعن **الله** أو عن **الخير**، ولذلك فهو لا يفلح في الخروج منها. بالطبع، لا يكون دمج نظريّة الفنّ التأمّليّة بالفن، ولا دمج الخطاب عن الموضوع بالموضوع الذي نتكلّم عنه دمجًا مستمرًّا. ففي كثيرٍ من الأحيان، كما رأينا، يميّز نيتشه فعلًا بين الوظيفة المعطاة للفن (من خلال هذه النظرية أو تلك) والنشاطات الفنّيّة الفعليّة. ولكنه، في الكثير من أقواله المأثورة يهاجم الفن، بينما لا تخصّ انتقاداته في الحقيقة إلّا النظرية التأملية. وهكذا، فإنّ الفكرة القائلة بأنّ العوالم التي يخلقها الفن هي حقيقية أكثر من عالم المظاهر الذي نعيش فيه، هي من افتراضات نظريّة الفنّ التأمّليّة، وليست توكيدًا متأصّلًا لا يمكن فصله عن المُمارَسات الفنّيّة. فلقرون عديدة، تعايشت المُمارَسات الفنّيّة مع النظرية المعاكسة التي تقول إنّ العوالم التي يخلقها الفن أقلّ واقعيّة من العالم الذي نعيش فيه. نجد الغموض نفسه في تحليل نيتشه الجينيالوجي لوظيفة الفن التطوّرية، حيث يُسقِط نظريّة الفنّ التأمّليّة على فن الماضي، أي إنه يفترض مسبقًا، وبالرغم من وضوح التاريخ بهذا الصدد، أنّ الفن في

الماضي قد عُدَّ ومورس، في إجماعٍ، كنشاطٍ معرفيّ وَجديّ. لهذا السبب اعتقد نيتشه أنّه يجب إصلاح الفن وليس التخلّي عن النظرية التأملية. ولكنّ أهمّ ما يترتّب عن هذا الغموض يكمن في عدم تمكّنه من الانفكاك عن نظرية الفن التأمّليّة إلّا باعتماد ما يقابلها، أي القول بأنّ الفن هو تزييفٌ للواقع. غير أنّ ما يتوجب على النقد الجينيالوجيّ للمصطلحات العامّة هو نقدُ فكرة الفنّ ذاتها، كموضوعٍ ثابت، يتماهى وذاته عَبْرَ الفنون المختلفة وعَبْر الزمن مؤديًا وظيفةً طبيعية لا يمكن تغييرها.

في تلك الفترة «الوضعانية»، يعارض نيتشه إذًا على نحو صريح نظرية الفن التأمّليّة. ولكنّه لا يفتأ يستعمل، **فكرة الفن**، دون أن ينتقدها ويبقى بالتالي أسير إشكاليتها. فلا يمكنه نَقْلها وإنما قَلْبها فحسب. وبالتالي، ليس من الغريب، كما يظهر لأوّل وهلة، أن تنتصر من جديد، وإن في شكل مفارقة، في النصوص الخاصّة بإرادة القوّة.

الفن وإرادة القوّة

وضع نيتشه الفترة التي دشّنها بكتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية** في سياق العلم(*) والحقيقة. من هنا شجبه للأصنام. ولكنه، في بداية الجزء الخامس من كتاب **المعرفة المرحة**، وعنوانه «نحن الرجال الذين لا يهابون شيئًا» (Nous autres hommes sans crainte)، يدعم أطروحة ستؤثّر كثيرًا في توجّهاته اللاحقة: «[...] العلم مبنيّ هو أيضًا على معتقَد، وليس هناك علمٌ «من دون افتراض مسبق.»

(*) العِلم بمعنى العلوم الوضعية والطبيعية، وليس العلم بمعنى المعرفة عامةً.

وليس على السؤال الذي يريد أن يعرف ما إذا كانت **الحقيقة** ضروريّة أن يكون قد وجد مسبَقًا جوابًا إيجابيًّا فَحَسْبُ، بل يجب أيضًا على هذا الجواب أن يؤكّد ذلك بحيث يُعبِّر عن المبدأ والمعتقَد والاقتناع بأنّه «ليس هناك من شيءٍ ضروريّ بقَدْر ضرورة الحقيقة، وأنّ كلّ ما تبقّى، بالنسبة إليها، ليست أهميته إلاّ ثانوية»[537].» ما هو مصدر إرادة الحقيقة هذه؟ هل تولد الحقيقة من إرادة عدم الحكم (على الواقع) بشكلٍ خاطئ، أي عدم الضياع والانفصال، أم تولد من إرادة عدم مغالطة الآخرين وعدم مخادعة أحد؟ إذا كانت إرادة الحقيقة هي نفسها إرادة عدم الخطأ في الحكم على الواقع، يصبح العلم فعلا مجرّد تمرين على الحذَر. ولكن لا يمكن عندها لإرادة الحقيقة أن تكون مطلَقَة، بسبب وجود أخطاءٍ حيوية. مع ذلك يُقدّم اقتضاء الحقيقة كاقتضاء مطلَق، وهي إذًا تلبّي الدافع الثاني، أي إرادة عدم الكذب على أحد (بما في ذلك الكذب على أنفسنا). بمعنى آخر، هي تلبّي دافعًا **أخلاقيًا**. لهذا السبب، فإنّ الارتياب بأيّ قيمة أخلاقية يتصل بها أيضًا: لماذا إرادة الحقيقة وليس الوهم؟ أوَليست الحقيقة جزءًا من القوى الموجَّهة ضدّ الحياة؟ أو ليست الحقيقة إرادة الموت[538]؟

لقد لازم هذا الشكّ، نوعًا ما، فكر نيتشه لمدّةٍ طويلة. ولكنّه فَرَض نَفْسه مع مرور السنين بقوّةٍ متزايدة. علينا أن نشير إلى أنّه في حدّ ذاته لا يعني التشكيك الإبستيمولوجي في مفهوم الحقيقة، إذ لا يخصّ إلا **جدواه** فحَسبُ. وقد رأيناه يُستخدَم حتّى لتمجيد الحقيقة في فترة

---

(537) *FW*, 344.

(538) انظر: المرجع نفسه.

كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية**، إذ كانت عظمة الحقيقة تكمن بالضبط في سمتها المضادة للطبيعة، على عكس الميل التلقائيّ نحو الأوهام المفيدة. فالتغيّر إذًا يخصّ التثمين فَحسْبُ، ومنذئذ سوف تُثمَّن الحياةُ تثمينًا أقوى من تثمين الحقيقة.

ولكن، إلى جانب هذا الشكّ «الحيواتيّ» بإزاء إرادة الحقيقة، يولد شكّ آخر جديد وأكثر تدميرًا، بما أنّه يخصّ منزلتها الإبستيمولوجية. في زمن كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية**، كان نيتشه قد رفض، لا شكّ، التمييزَ بين المظهر والماهية، ولكنّه فعل ذلك لكي يطابق بين العالم الحق وعالم المظهر، معتبرًا أنّ العالم الحقيقيّ هو العالم الذي نعيش فيه وأنّه لا وجود لعالم آخَر. كان ذلك نتيجة ضرورية فرضتها تلك الإرادة المطلَقة للحقيقةَ التي ترفض أن تُخدَع من قبل الآخرين أو أن تَخدعهم. بعبارة أخرى، لم يضع هذا التصوّرُ موضع السؤال التمييزَ بين الواقع والوهم، بين الواقع والخيال. من هنا شَجْب نيتشه للأخلاق والدين والميتافيزيقا، ومن هنا أيضًا إمكان مقابلة الفن كخيال بالحقيقة التي يكشفها العلم. إنّ دحض التمييز بين الماهية والمظهر يعني في الواقع نفي الماهية، ومماهاتها بالمظهر. الارتياب الأوّل، ذلك الذي يخصّ الأساس الأخلاقي للحقيقة، لا يشكّك في هذا التمييز بين الواقع والخيال، بل يكتفي بتساؤله عن القيمة الحيويّة للحقيقة. أمّا الاشتباه الثاني فيهاجم في المقابل فكرة الواقع نفسها فقد لا يوجد واقع حقيقيّ ومن الممكن ألّا يكون الواقع سوى بناء مخيَّلٍ. النتيجة هي أنّ مفهوم الحقيقة ذاته قد يكون مُجرَّد خيال، فتكون إرادة الحقيقة إذًا مُجرَّد إرادة وهمٍ مقنَّعة، يمكن نقدها كمقتضًى أخلاقي موجَّه ضدّ

الحياة، وهي، بالإضافة إلى ذلك، وهمية تمامًا. بالطبع، ما ينتقده نيتشه هو تَصوُّر معيَّن للحقيقة، أي نظرية التطابق القائلة بأنّ الحقيقة معتَقَد تحدّده قضايا كتناسب بين حَمل وواقع[539]. فهو يرفض القبول بالفرضية الأساسية لهذه النظرية، القائلة بوجود وقائع مستقّلة وغير قابلة للإنقاص. ويؤكّد أنّ كلّ واقع، وعلى العكس، هو تأويلٌ بالفعل: «في مقابل الوضعية التي تحصر نفسها بالظواهر قائلةً بأنّه «ليس هناك من شيءٍ غير الوقائع.» سأردّ. كلّا، ليس هناك من وقائع فعلًا، بل تأويلات فقط[540].» لم يعد من الممكن تحديد قيمة التأويلات المختلفة باستخدام مقياسٍ موضوعي (على أن يكون ذلك قد أُعطي) بل بالنسبة إلى وظيفتها الحيوية فَحَسْبُ: «الحقيقة هي ذلك الصنف من الخطأ الذي لا يمكن لنوعٍ معيّن من الكائنات الحية أن يعيش من دونه. فما تكون القيمة من وجهة نظر الحياة، هو ما يحدّد في نهاية المطاف[541].» إنّ الحقيقيّ بالنسبة إلى أيّ شخصٍ هو ما يفضي إلى زيادة شعوره بالقوّة: «يكمن معيار الحقيقة في زيادة الشعور بالقوّة[542].» يجب إذًا اعتبار كلّ معتَقَد يؤدّي إلى إضعاف إرادة القوّة هذه مسيئًا و«خاطئًا»، وإن كان جزءًا من «الحقائق» المعترَف بها. بمعنى آخَر، يلغي نيتشه ثنائية الحقيقة والخطأ التقليدية، ويعوّضها

---

(539) راجع: غريم، مرجع مذكور سابقًا، ص 43-65، وأرثر سي. دانتو: Arthur C. Danto, *Nietzsche as Philosopher* (1965), Columbia University Press, 1980, pp. 98-99.

(540) *OC,* XII, 7 (60).

(541) *OC,* XI, 34 (253).

(542) يذكره غريم في مرجع مذكور سابقًا، ص 18.

بثنائية لا تتّفق معها، هي ثنائية المعتقدات التي تدعم إرادة القوّة وتلك التي تضعِفها. وسيكون الحكم على رؤية ما للعالم رهين وظيفتها التعبيرية. يأخذ نيتشه جانب الرؤى التي تُعبِّر عن القوّة والصحّة وتأكيد الحياة، ويعارض الرؤى التي تعبّر عن الضعف والمرض ونفي الحياة.

إنّ نقد الحقيقة (wahrheit) هو نقد تَصوُّرٍ مخصوص للحقيقة، الحقيقة ـ المطابقة. ولكن هذا النقد نفسه يحصل باسْم اقتضاء المصداقية (wahrhaftigkeit[543])، التي تخفي وراءهـا تَصوُّرًا جديدًا للحقيقة كأصالة. من المُؤكّد، أنّ كلّ حقيقة ليست إلّا تأويلًا، وتأكيد دعم هذه الأطروحة نَفْسها ليس إلّا تأويلًا. ولكن، هناك تأويلات أصيلة وتأويلات مزيَّفة، أي تأويلاتٌ تظهر فيها إرادة القوّة لذاتها شفّافة وتـأويـلاتٌ أخـرى تقدّم فيها نفسها بأشكال مشتقَّة ومتحوِّلة. أنا لا أعتقد إذًا أنّ نيتشه، في كتاباته المتأخّرة قد تخلّص من كـلّ متطلّبات المصداقية واعتمد نسبية مطلَقة. يبيّن ذلـك بـوضـوح أنّـه استمرّ في استعمال مصطلحات مثل الخيال والوهم والكذب، لنعت المنزلة الإبستيمولوجية للقضايا التي تزعم نفسها موضوعيةً ومموضِعة. ولو كانت كلّ فكرةٍ عن المصداقية خالية من أيّ معنى، لما استطعنا الكلام عن الكذب أو الوهم[544].

---

(543) في ما يخصّ هذا التقابل بين الحقيقة (Wahrheit)، والمصداقية (wahrhaftigkeit)، راجع بالأخصّ:

OC, XII, 8 (1).

(544) أتبنّى إذًا الموقف الذي عبّر عنه فينك مثلًا (مرجع مذكور سابقًا)، وليس الموقف الذي نافح عنه غريم (مرجع مذكور سابقًا).

تكمن الصعوبة الأساسية في تَصوُّرات نيتشه المتأخّرة الخاصّة بالفنون في اعتمادها حينًا على نقد الحقيقة كمطلبٍ أخلاقي ـ دون التشكيك في منزلتها الإبستيمولوجية، واعتمادها حينًا آخر على التدمير الجذري لمفهوم الحقيقة كتطابق، التدمير المصوغ في نظرية الأخيلة. ولكن المشكلة هي أنّ منزلة الفنون لا يمكن أن تكون واحدة في الحالين.

في إطار نقد الحقيقة كمطلبٍ أخلاقي ـ وابتداءً من رفض التمييز بين المظهر والماهية والتخلّي بالتالي عن فكرة الحقيقة الوجدية ـ تقع الفنون ناحية قوى الوهم. لقد تم اكتساب هذا الموضع في جينيالوجيا الفن التي قُدِّمت منذ كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية**، وأدّت إلى قلب نظرية الفنّ التأملية. لم تأتِ إذًا الأفكار المتأخّرة الخاصّة بهذا الموضوع بشيءٍ جديد، فقد تعلق الأمر دومًا بالكشف عن «زيف الفن وانعدام أخلاقيته[545]»، لأنّه «من العار على الفيلسوف أن يقول إن «الخير والجميل يتوافقان»؛ فإذا أضاف فوق ذلك أنّ «الأمر نفسه ينطبق على الحقيقة»، استحق الضرب. الحقيقة قبيحة. ولدينا الفن حتى لا تهلكنا الحقيقة[546].» يمكننا على الأكثر أن نلاحظ تثمينًا أكثر وضوحًا لقوّة الفنّ التوهّمية هذه، يرتبط باستيعابٍ للحياة أحاديّ المعنى وبالتالي بالتقليل من قيمة الحقيقة كمطلبٍ زهدي يتعارض معها. هكذا عندما يقرأ نيشته من جديد **مولد التراجيديا** مثلًا، فإنه يشير إلى أنّ الفنّ أفضل قيمة من الحقيقة، وذلك أنّه «الوسيلة العظمى التي

(545) *OC*, XIII, 10 (24).

(546) *OC*, XIV, § 6 (trad. revue).

تجعل الحياة ممكنة، والفاتن الكبير الذي يؤدّي إلى الحياة، والحافز الكبير للعيش[547].» ولكنّ هذا التثمين مصحوب ببعض التحفّظات: أَحَدُ الانتقادات التي صيغَت في فترة كتاب **إنسانيّ، مفرط الإنسانية**، ضدّ الفن كان قد ألحّ على صلات الفنّ بالدين والأخلاق، أي على تواطئه مع نشاطاتٍ تقلّل من قيمة العالم الذي نعيش فيه، لمصلحة عالم متعالٍ. يُبقي نيتشه هذا النقد، ولكن بدلًا من توجيهه ضدّ الفن بوصفه ذاك، نراه يصوغه ضدّ تَصوُّرٍ مُعيَّن للفن، هو الفن لأجل الفن: «[...] بهذه الطريقة نُدخِل تناقضًا خاطئًا في الأشياء يؤدّي إلى افتراءٍ على الواقع («أمْثَلة» باتّجاه القبح). ما إن نعزل مثالًا عن الواقع، حتّى نحطّ من قيمة الواقع ونُفقِره ونفتري عليه [...] الفن والمعرفة والأخلاق هي أدوات: بدل الاعتراف بوجود حدسٍ فيها يهدف إلى تكثيف قوّة الحياة، جرت مطابقتها بما يتعارض مع الحياة، مع «الله» نوعًا ما، أي كوحيٍ يكشف عن عالم أعلى يظهر هنا وهنالك من خلالها.[548]» منطقيًا، ليس هذا النقد مُوجَّهًا ضدّ المُمارَسات الفنّيّة بل ضدّ تَصوُّرٍ معيّن للفن هو نظريّة الفنّ التأملية. ولكننا نجد هنا من جديد الغموض الذي تكلّمنا عنه أعلاه. أحيانًا يميّز نيتشه بين النظريات الفنّيّة والمُمارَسات الفنّيّة، ولكنّه يقول أحيانًا أخرى إنّ هناك **نوعين من الفن**: من ناحية فن الانحطاط والعدمية، فن الضعفاء الذين لا يجرؤون على مُواجَهة الحياة، أي الفن الرومانسيّ الذي يتطابق مع النظرية التأملية ويفترض أنّه يصل إلى المعرفة الوجدية لكونٍ مُتعالٍ،

---

(547) *OC*, XIII, 11 (415) (trad. revue).

(548) *OC*, XIII, 10 (194) (trad. revue).

ومن ناحية أخرى الفن الذي يؤلّه الحياة، أي الفن الديونيسيّ في التراجيديا الكلاسيكية، الذي يمجّد الحياة على الأرض في ما تحتويه من روائع وفظائع معًا: «هل الفن ناتج عن استياءٍ من الواقع؟ أم هل هو تعبيرٌ عن عرفان للسعادة التي نحصل عليها؟ الحالة الأولى هي الرومانسية، والثانية الهالة والثّناء (باختصار: الفن الممجِّد)[549].»

هذا التميز بين نوعين من الفن يتّفق تمامًا مع التدمير الجذري لفكرة الحقيقة التي يقترحها نيتشه في بعض نصوصه وشذراته المتأخّرة. وفي المقابل، لم يعد من الممكن للفن أن يبقى في حقل الوهم، لأنّه إذا لم يعد هناك من حقيقة، فلا يمكن للوهم عندها أن يكون. إذا كنّا لا نرجع أبدًا إلى عالم موجودٍ كمعطًى مستقلّ، وإذا كان العالم دائمًا من إبداعنا، فعندها يَجب التخلّي عن الفكرة القائلة بإمكانية وجود صُوَر حقيقية وصُور مُزيَّفة لهذا العالم. ولكننا رأينا أيضًا أنّ نظريّة نيتشه لا تعني التخلّي عن كلّ معايير المصداقية. لذلك، فإنّ الفنون، وبالإضافة إلى وظيفتها كحافز حيويّ، تستعيد، بشكلٍ متناقض، بُعْدًا إدراكيًّا: إذا كان الكائن دائمًا شيئًا مخلوقًا، إذا كان العالم إسقاطًا، سريانًا لإرادة القوّة، فالفنون، وبما أنّها تقدّم نفسها علنًا كإبداعات، هي النمط الأكثر شفافية لهذا النشاط الإسقاطيّ. من هنا العودة المتناقضة للفن. بالطبع، إنّه لا يعلّمنا

---

(549) *OC,* XII, 2 (114).

راجع أيضًا: *GM,* 25. يحيل هذا التقابل بين شكلَي الفن إلى التميز بين التوكيد والاستياء كما بين الحياة النشطة والحياة المنفعِلة. انظر في هذا الصدد: Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, pp. 44-82.

شيئًا عن الكينونة في حقيقتها الأخيرة، إذ ليس هناك من كينونة أخيرة. ولكنّه مع ذلك يكشف لنا كيفية تَولُّد العوالم؛ فهي تُولَد من خلال نشاطٍ بشريّ خلّاق وإسقاطيّ. أن نفهم الفن إذًا يعني أن نفهم إرادة القوّة، لأنّها تتجسّد بشفافيتها المطلقة في الفن. بتعبير آخر، يصبح الفن من جديد أورغانون الفلسفة، بما أنّ بنية العالم كخيال تتوضّح من خلاله.

العمل الفنّي هو إذًا الرمز الشفّاف للنشاط الخلّاق لإرادة القوّة الكونية: «عندما يظهر العمل الفنّي دون فنّان، كجسدٍ مثلًا أو تركيبة منظَّمة [...] يكون العالم كعملٍ فنّي يلد نفسه [...][550].» إنّ نمط وجود العمل الفنّي هو نمط وجود الكون، أي نمط وجود كلّ كائن. وليس النشاط الفنّي بمعناه الضيّق إلّا أَحَدَ أشكال النشاط الشعريّ الكونيّ: الحياة ذاتها هي «الظاهرة الفنّيّة الأساسية[551].»

في إطار هذه الرؤى، يبلور نيتشه الأطروحة القائلة بأنّ الفن البشريّ يمرّ بثلاث مراحل: هناك الناسك أوّلًا، الذي يبني حياته الخاصّة، ثمّ الفنّان بالمعنى الحصريّ للكلمة؛ أي الحرَفيّ، وأخيرًا «الفنّان الفيلسوف[552]»، الذي عليه أن يصوغ البشرية القادمة. هذه المرحلة الثالثة تتطلّب في الحقيقة إعادة تفعيل اليوتوبيا التاريخية- الاجتماعية لنظريّة الفنّ التأمّليّة، فيكون المجال الاجتماعيّ حقل النشاط الخلّاق بامتياز. هذا على الأقّل ما يؤكّده مقتطف، وهو

(550) *OC,* XII, 2 (114).

(551) *OC,* X, 25 (438).

(552) *OC,* XII, 2 (66).

مخيف إذا ما نظرنا إليه استعاديًّا: «سيكون هناك من الآن فصاعدًا شروط أوّلية ملائمة لتشكّل كائناتٍ عضوية تبسط سلطانها بشكلٍ أكبر، كما لم يحصل قطّ من قبل. وهذا ليس بالأمر الأهمّ حتّى الآن، بل أصبح من الممكن أن تظهر اتّحادات يوجينية (eugéniques) عالمية مُهِمَّتها تربية عرقٍ من السادة الذين سيكونون «أسياد الأرض» في المستقبل؛ ممن سيشكّلون أرستقراطية جديدة ضخمة، مبنية على تشريع ذاتيّ صلب، تعطي لإرادة العنيفين من ذوي الحسّ الفلسفي وللفنّانين المستبدّين وقتًا طويلًا يمتدّ لألوف السنين. إنهم صِنْف من البشر المتفوّقين يستخدمون أوروبا الديمقراطية، مستعينين بعُلويّة إرادتهم ومعرفتهم وثرائهم وتأثير نفوذهم، كأداةٍ لهم مطواعة ومرنة للتحكّم في أقدَار الأرض، والعمل كفنّانين لتشكيل «الإنسان نفسِه»[553].» والحال أنه بِحَسَب نزعة **مولد التراجيديا** الطوباوية، كان على الثورة الفنّيّة أن تزعزع الوضع الاجتماعيّ والسياسيّ، أمّا الآن، فالحقل السياسيّ نفسه هو ما صار موضع نشاطٍ فنّي مخصوص[554].

ولكنّ العمل الفنّي ليس الكشف الذي يُمثّل البنية الخيالية والتأويلية للواقع فحسب، بل يكشف أيضًا الاعتمال الداخليّ للنشاط المعرفيّ، بما أنّ هذا النشاط ليس سوى عملٍ تخييليّ يجهل نفسه: فبدلًا من تمجيد الحقيقة، علينا أن نُمجِّد «قوّة البناء والتبسيط

---

(553) *OC*, XII, 2 (57).

(554) نعرف ما حصل تاريخيًّا لمشروع إضفاء الجمالية على الحياة هذا، فقد شكّل محورًا أساسيًّا في الحركات الحداثية بين 1900 و1933.

والتشكيل والاختراع[555].» ليست إرادة الحقيقة إلّا أحد أشكال إرادة الإبداع، فهي «إرادة مكوِّنة» لأنّه: «لا يمكننا فهمُ عالم آخر غير الذي صنعناه بأنفسنا[556].» العالم من ابتكارنا: «يُسقِط الإنسانُ دوافعَه نحو الحريّة، ونوعًا ما «هدفه»، خارج نفسه كعالم كائن أو عالم ميتافيزيقي، و«شيء في ذاته»، أو عالمِ موجودٍ. إنَّ حاجته كمبدعٍ تخترع سلفًا العالم الذي يعمل لأجله وتستبقه. هذا الاستباق («هذا الإيمان» بالحقيقة) هو ما يدعمه[557].»

في إطار رؤية للعالم هي بالتأكيد مختلفة، يستعيد نيشته إذًا التصوّرات الأكثر جذرية لنظريّة الفنّ التأمّليّة التي دافع عنها نوفاليس وفريدريش شليغل في شبابه؛ الفكرة القائلة بأنّ الكون عملٌ فنّي، وتأكيد أنّنا لا نعرف إلّا ما نصنعه، وتجميل السياسة، وتَصوُّر النشاط الفنّي كنموذج للنشاط المعرفيّ، كلّها أطروحات صاغها رومانسيو يينا من قبل، وغالبًا في عباراتٍ قريبة من عبارات نيتشه. هذه الولادة الجديدة تنطوي على مُفارَقة، لأنّه تمّ التخلّي عن فكرة الحقيقة، وهي مركزية في نظريّة الفنّ التأمّليّة، والاستعاضة عنها بالفكرة القائلة إنّ الواقع ابتكارٌ تخييليّ. بالإضافة إلى ذلك، وعلى

(555) *OC*, X, 25 (470).

(556) المرجع نفسه.

(557) *OC*, XIII, 9 (91).

وفي ما يخصّ هذه الوظيفة الأنطولوجية للفن في إطار نظريّة إرادة القوّة، راجع:

Martin Heidegger, *Nietzsche*, I, Gallimard, 1971, pp. 13-199.

عكس الرومانسيين، لم يعد نيتشه يشدّد على المحتوى التأويلي للفن، بل على النشاط الذي يولّده: ليس لمحتوى العَرْض الأهميّة نفسها التي للنشاط العارض وبالأخصّ القوّة أوالطاقة التي تثبت وجودها من خلاله. تمّ إذًا بالفعل التخلّص من مسألة الحقيقة كمحتوى. ولكنّ الرومانسيين أيضًا اعتبروا أنّه من المستحيل تحجيم الحقيقة العميقة للعمل الفنّي وحصرها بمحتواه التمثُّلي، فالعمل الفنّي تأمّليّ ليس لأنّه يعيد إنتاج الحقائق النهائية فحَسبُ بل أيضًا وبالأخصّ لأنّه يخلق عوالم، لأنّ نمط كينونته امتدادٌ لنمط كينونة الكون. ومن ناحية أخرى، لئن رفض نيتشه الحقيقة ـ كتطابق، فإنّ مسألة المصداقية، كما رأينا من قبل، تظلّ مُهِمَّة: ففي الفن، تصل إرادة القوّة إلى أصالة وشفافية مخصوصتين تمامًا. أمّا في نظر رومانسيّي يينا، وكما تبيّن الأطروحة القائلة بطبيعة العمل الفنّي غير المتعدّية (intransitive)، فليست حقيقة العمل الفنّي توكيدية بل تكمن في أصالة بنيته الباطنة، أي في طبيعته الكونية الخاصّة، إذ يظهر علنًا من خلاله المبدأُ الخلّاق الكونيّ.

مع ذلك، يبقى عدم التلاؤم أساسيًا بين الأنطولوجيا المثالية عند الرومانسيين والرؤية النيتشوية للعالم. هكذا، فالأصالة المنشودة ليست هي نفسها في كلتا الحالتَين: ظهور **الواحد الكلّيّ** اللامتناهي واللاهوتيّ ـ الميتافيزيقيّ من جهة، وتطبيق إرادة القوّة كقوّة مادية وفيزيولوجية من جهة أخرى. وبينما كانت الرومانسية ترفع الجماليات نحو اللاهوت، أراد نيتشه حصرها في الفيزيولوجيا: «التطلّع نحو الفن والجمال هو تَطلُّعٌ غير مُباشِر نحو نشوة الغريزة الجنسية التي

تنقلها نحو الدماغ (cerebrum)[558].» ولكنّ هذه الفيزيولوجيا بدورها، كما يشير أوجين فينك، ليست إلّا «لاهوتًا من دون الله [...] يُبرّر الوجود كظاهرة جمالية ويرى في ألق الجَمال سعادةَ العالم، أي دين الفنّان الذي يتبع الإله اللعوب، ديونيسوس[559].»

---

(558) OC, XII, 8 (1).

(559) E. Fink، مرجع مذكور سابقًا، ص 206.

الفصل الخامس

الفن بوصفه فكر الكينونة

هل يُشكِّل تصوّر هيدغر للفنّ قطيعة بالنظر إلى التقليد التأمّليّ للفنّ؟ إنّ **أصل العمل الفنّي** (*L'origine de l'œuvre d'art*) (1935ـ1936)[560] هو النصّ الوحيد لهيدغر الذي عالج فيه الفن

---

(560) سأشير إلى هذا الكتاب بحرفَي *OA*:
trad. fr. Brokmeier, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, coll. Idées, Gallimard, 1980 (= «Der Ursprung des Kunstwerkes», dans *Holzwege*, 6ème édition, V. Klostermann Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1980).

أنا أعتمد بشكلٍ عامّ على الترجمات الفرنسية الموجودة، وأعارض بعضها أحيانًا. أفضل عرض، من وجهة نظر «باطنية»، لنظرية الفن عند هيدغر، هو في كتاب ف. ف. فون هيرمان:
F. W. von Hermann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, V. Klostermann Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1980.

ويمكن ضمن المنظور الفلسفي نفسه أن نقرأ كتاب جوزيف سودزيك:
Joseph Sodzik, *Esthétique de Heidegger*, Éditions universitaires, 1963,

وكتاب أريون ل. كيلكيل:
Arion L. Kelkel, *La légende de l'être. Langage et poésie chez Heidegger*, Vrin, 1980.

والمقدّمة الأكثر جدية لدراسة هيدغر الشعرية، في عَلاقاتها مع شعر هُوْلدِرْلين، تبقى دومًا كتاب بيدا أليمان:
Beda Alleman, *Hölderlin et Heidegger*, PUF, 1959.

في حدّ ذاته. وتعلقت دراساته الأخرى في مجال الجماليات بفنون مخصوصة، أي أنها تعلّقت بالشعر في الحقيقة، باستثناء بعض النصوص[561]. لذلك يبقى مثلًا كتاب **مُقارَبة لهُوْلدِرْلين** (*Approche de Hölderlin*)[562] كتابًا لا غنًى عنه لتدقيق فهم بعض الأطروحات المعروضة في **أصل العمل الفنّي**.

وأنا إذ أتخذ **أصل العمل الفنّي** علامة دالة محورية، فإنّي أضع بين قوسَين مسألة التطوّر اللاحق في فكر هيدغر. بيد أنّ ذلك، وهو لا شكّ قد يجعل التحليلَ خاطئًا إن هو تَعلَّق بالفلسفة الشاملة

---

(561) مثلًا «العمارة-السكن-الفكر»،

«Bâtir-Habiter-Penser», (1952), dans *Essais et conférences*, Gallimard, 1958,

والفن والفضاء،

L'art et l'espace, éd. Bilingue, Erker Verlag, Sankt Gallen, 1969.

يدرس هذان النصّان بالأخصّ، كما هو واضح في عنوانِهما، الهندسة المعمارية والنحت.

(562) *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1973 (=*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, V. Klostermann Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1971, 4e édition augmentée).

لن أشير إلّا بشكلٍ عَرَضيّ إلى عَرْض هيدغر المُفصَّل لقراءة هُوْلدِرْلين، كما نجدها في الندوات المنشورة في إطار أعمال هيدغر الكاملة. والندوات المقصودة هي ندوات شتاء 1934_1935، شتاء 1941_1942 وصيف 1942. وحاليًّا وحدها ندوة 1934_1935 تُرجمت إلى الفرنسية، بعنوان:

Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin, Gallimard, 1988.

تكتفي نصوص هذه الندوات بتفسير الأطروحات التي يدافع عنها هيدغر في *Approche de Hölderlin*، دون أن تأتي بأي عنصر جديد: طريقة القراءة خاصة تظل هي نفسها تمامًا.

لدى مؤلّف **الكينونة والزمان** (*Être et Temps*)، أمرٌ غير ذي بال من المنظور الذي يهمّني. إنّ تَطوُّر خطاب هيدغر عبر السنوات لا يمسّ البتة المنزلة المسندة **للفنّ**. كلّ ما يمكننا ملاحظته أنّ برنامج الحوار بين الفكر والشعر يُحقّق على نحو أشدّ جذرية في نصوص الخمسينيّات والستّينيّات والسبعينيّات، ممّا كان عليه في نصوص الثلاثينيّات، كما نقرأ مثلًا في الدراسات الأولى في **مُقارَبة لهُوْلدِرْلين**. «إنّ إضفاء الشعرية» التدريجي هذا لخطاب هيدغر نفسه جدير بزيادة تقريب هيدغر من المثال الرومانسي للمفكّر ـ الشاعر (dichtender Denker)[563]. ويمكننا القول، من وجهة نظر إشكالية نظرية الفن التأمّليّة، إنّ من شأن التطوّر اللاحق أن يعزز البرنامج الإمام الذي وُضِع منذ كتاب **أصل العمل الفنيّ**.

ولكن، من الضروري أن نذكّر بسرعة بتصوّر هيدغر للفن كما نجده في النصوص التي سبقت **أصل العمل الفنيّ**، وبالتحديد في **الكينونة والزمان**[564]. أوّل ما نلاحظه عندما نرجع من كتب هيدغر اللاحقة، هو أنّ كتابه **مبادئ** (*princeps*) لا يعير الفن أهميّة. مع ذلك، فإنّ الفقرات الوجيهة التي تهم الشعر، مُهِمَّة، إذ يبدو في ضوء قراءة أكثر تيقُّظًا أنّها تدافع عن تصوّرَين مختلفَين.

---

(563) مثيل الشاعر-المفكّر (denkender Dichter)، وهذا هو هُوْلدِرْلين بالنسبة لهيدغر.

(564) سأشير إلى الطبعة الألمانية **للكينونة والزمان**:
Sein und Zeit, 15ème édition, Max Niemeyer Verlag, Tübinger, 1979,
وأيضًا إلى الترجمة الفرنسية التي أنجزها فرانسوا فيزين:
Être et temps, trad. François Vezin, Gallimard, 1986.

بحَسَب التصوّر الأوّل، الشعر تفسير ما قبل أنطولوجيّ للكينونة (أي إنّه ساذج وعفويّ)، وهو بذلك تحديدًا «تفسيرٌ ذاتي» ما قبل أنطولوجيّ للكينونة ـ هنا (أي الإنسان إذًا). وبوصفه ذاك فقد وُضِع الشعر من غير نظام مع البسيكولوجيا الفلسفية والأنثروبولوجيا والإيطيقا و«السياسة»[565] والسيرة والتاريخ، وهي كلّها خطابات موضوعها تصرّفات الكينونة ـ هنا، وملَكاتها، وقواها، وممكِناتها، ومصائرها[566]. ووظيفتها الفلسفية هي وظيفة الوثائق (zeugnisse) التي يستقبلها الفيلسوف في إطار التحليل الوجودانيّ (existentiale). ودورها مزدوج. فهي تبيّن أنّ التأويل الوجودانيّ ليس من اختراع (erfindung) الفيلسوف بل هو بناء قائم على التأويل الذاتي التلقائي للكينونة ـ هنا، وبذلك يصبح التأويل الفلسفي موضع انكشافه الأساسي[567]. إنّ الخطاب الفلسفي إذًا هو الذي يقول ما

(565) علامات الاقتباس هي من هيدغر:
Heidegger, *Sein und Zeit*,
مرجع مذكور سابقًا، ص16، الترجمة الفرنسية، ص41.

(566) المرجع نفسه.

(567) نقرأ في ص 197 مثلًا (ص 247 في الترجمة الفرنسية): «ستبيّن الشهادة المضمّنة هنا أنّ التفسير الوجودي، وهو ليس مجرّد اختراع البتة، يملك على العكس كـ«بناء» أنطولوجيّ أرضيته ويستمدّ منها عناصره وخطوطه الكبرى..» يؤكّد هيدغر تفوّق الوظيفة الأنطولوجية الأساسية على التفسيرات الذاتية ما قبل الأنطولوجية، بعد تعداده لهذه التفسيرات: «لا تجد النتائج التي وصلنا إليها حتّى الآن في ما يخصّ توضيح الكينونة ـ هنا (الدازاين) تبريرها الوجودي، إلّا بعد الانتهاء من استخراج التركيبات الأساسية للكينونة ـ هنا بالكامل، بواسطة عملنا الدؤوب، كما تظهر عندما نتّجه بوضوح نحو مشكلة الكينونة ذاتها» (ص 16، أو في الترجمة الفرنسية ص 41ـ42).

يريد العمل الفنّي قوله «حقًّا»، إذ يترجمه في المقولات الفلسفية المناسبة. فليس للشِّعر إذًا أيّ مركزٍ مُميَّز بين مختلف التأويلات الذاتية للكينونة ـ هنا. بالإضافة إلى ذلك، يجهل الخطاب الشعري حقيقته الخاصّة: وحده التأويل الفلسفيّ يستطيع كشفها. مثل هذا التصوّر للتأويل يفترض بالطبع أنّ نصًّا شعريًّا ما يعني دائمًا شيئا غير ما يقوله على نحو صريح. نجد هنا مجدّدًا الرومانسية التي تفترض أنّ طبيعة الشعر مجازية أو رمزية. ولئن كان صنف التأويل الذي ينافح عنه هيدغر يرجع إلى الرومانسية، فإنّ المنزلة التي يسندها للشِّعر لا تزال خارج أفق نظرية الفنّ التأمّليّة، لأنّه ينفي عن الشعر أيّ قدرة ذاتية على الكشف الأنطولوجيّ.

نجد فكرةً أخرى تنافس التصوّر الأوّل وتقول بأنّه يمكن للقول الشعريّ المفكّر أن يملك مكانةً وجودانية، فيتسنّى له أن يكون، مثل الخطاب الفلسفيّ، تأويلًا أنطولوجيًّا بالمعنى الكامل للكلمة. هذا على الأقلّ ما فهمته من قراءتي للفقرة 34 التي تتناول اللغة كمقولة وجودانية أساسية: «قد يكون نقل الممكنات **الوجودانية** لحالات الأمزجة (befindlichkeit)، أي اكتشاف الوجود، الهدف الذي يُحدِّده الكلام لنفسه إذ «يتكلّم كقصيدة»[568].» من ناحية أخرى، قد يكون نقلُ (mitteilung) ممكنات الكيان العيني الوجودانية الهدفَ الخاص بالشعر، ولكنّ منزلته تلتقي بمنزلة الفلسفة. بالفعل، فعلى نقيض التحديدات **الوجوديّة** (existentielles)، تنتمي التحديدات

(568) مرجع مذكور سابقًا، ص 162، الترجمة الفرنسية، ص 209. (التشديد من عندنا).

الوجودانيّة (existentiales) إلى حقل الأنطولوجيا التأسيسية، وبالتحديد إلى حقل تحليلية الدازاين/ الوجود (dasein)[569]. بالطبع لا يعطينا كتاب **الكينونة والزمان** أيّ إشارة عن طبيعة هذه الصلة

---

(569) لا يأخذ بيدا أليمان (مرجع مذكور سابقًا) هذا المقطع بالاعتبار، فيستنتج ما يلي: «في كلّ كتاب **الكينونة والزمان** لا توجد أي إشارة إلى حقيقة أنّ الشعرية قد تناسب جيّدًا هذا التفسير» (ص 117). يرتبط الانتقال من التصوّر الأوّل إلى التصوّر الثاني بما يسمّى عادةً بالمنعطف (Kehre). وفي ما يخص مسألة هذا الانقلاب، الذي رهانه تعويض مسألة معنى الكينونة بمسألة حقيقة الكينونة (التاريخانية)، أي الانتقال من الكينونة إلى الزمان، كما أعلنه كتاب **الكينونة والزمان**، انظر:

O. Pugliese, *Vermittlung und Kehre, Grundzüge des Geschichtsdenkens bei M. Heidegger*, Fribourg-en-Brisgau, 1965;

كذلك:

R. Schürmann, *Le principe anarchie*, Seuil, 1982,

وبخاصة ص 245 ـ 280. يستعيد شورمان الفكرة التي دافع عنها أوتو بوغيلير (Otto Pöggeler) والقائلة بوجود ثلاثية متدرّجة زمنيًّا عند هيدغر، وهي: فترة مسألة معنى الكينونة، وفترة مسألة الحقيقة التاريخانية، ثمّ أخيرًا فترة طوبولوجيا الكينونة:

Otto Pöggler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1963.

وبحسب بوغيلير، فإنّ التصوّر الثاني، الذي ينتمي إليه **أصل العمل الفنّي**، هو رومانسي، بينما لا يرضخ التصوّر الثالث لهذا التقليد. انظر:

Philosophie und Politik bei Martin Heidegger, Karl Alber Verlag, Fribourg-Munich, 1972, p. 157.

ولكنّه بذلك ينسى أنّ وظيفة الفن، وبالأخصّ وظيفة الشعر، تظلّ مطابقة بالكامل لنظريّة الفنّ التأملية، وأنّ فكرة الحوار بين الفكر والشعر، وهي تلعب دورًا مُهمًّا في هذه الفترة الثالثة، تستعيد أحد الملامح المحورية للفكر الرومانسيّ.

العرفانية بين الشعر والأنطولوجيا التأسيسية. مع ذلك، ينتمي هذا التصوّر إلى نظرية الفن التأمّليّة.

يمكننا القول، إذا أردنا وصف موقف هيدغر في **أصل العمل الفنيّ**، إنّه يتخلّى عن التصوّر الأوّل لمصلحة التصوّر الثاني: وسيكون موضوعُ هذا النص فعلًا تحليلَ جوهر العمل الفنّي كمقولة وجودانية (حتّى وإن تخلّى هيدغر عن مصطلحات التحليل الوجوداني والأنطولوجيا الأساسية). بمعنى آخَر، نجد أنفسنا في خضمّ تقليد نظريّة الفنّ التأملية. وبشكلٍ أدقّ نحن أمام ولادةٍ جديدة لنظريّة الفنّ الرومانسية. وبالتَّأكيد فإنَّ مسألة الصلة بين الفن والخطاب الفلسفيّ لا تُتناول في **أصل العمل الفنيّ** إلّا بشكلٍ عرَضيّ، ولكنّنا نجد فيه بداية تَصوُّر لحوارٍ بين الفكر والشعر سيكون له مكانة بارزة في النصوص المخصّصة، مباشرةً أو بشكلٍ غير مُباشِر، للشِّعر. يأخذ هيدغر إذًا باتجاهٍ عكسي الطريق الذي قاد من رومانسية يينا إلى الهيغلية؛ منطلِقًا من تَصوُّر يرى في الفن مـادّة يعمل عليها التفكّر الفلسفي، ليصل إلى الأطروحة الرومانسية القائلة بمسار متوازٍ بينهما. ولكنّه بذلك يعيد إنتاج المعضلة التي تقوم عليها نظرية يينا، إذ تقول بأنّ الفن والفكر قد يقولان الشيء نفسه (das gleiche)، ولكن ذلك لا يمكنه أن يُشكِّل موضوع توكيدٍ من قبل الفكر، لأنّ الفكر سيقول آنذاك **أكثر** ممّا يقوله الفن. ولكن، الفكر هو الذي يقول ذلك فعلًا؛، فكما في رومانسية يينا، يتعلق الأمر إذًا بحوار يحدّده قرارٌ فلسفي قَبليّ، وهو القرار الذي يُحدِّد مُسبقًا **الفنّ** كخطابٍ أنطولوجيّ.

لا تتوافق فلسفة هيدغر العامّة بالطبع مع مواقف الرومانسية، وهي مواقف الفلسفة المثالية الألمانية الناشئة. يمكننا حتّى القول إنّ جزءًا كبيرًا من فكره يسعى إلى التميُّز عن هذا الأفق الفلسفي، حيث يرى إتمام المرحلة الأخيرة للميتافيزيقا الغربية (وهي مرحلة بدأها ديكارت ولايبنتز). تقوم هذه المرحلة الأخيرة على عقيدة الذاتية كأساسٍ لحقيقة الكائنات، وهي لذلك تُمثِّل المرحلة الأخيرة والقصوى في المعرفة الخاطئة للكينونة وللفارق الأنطولوجي، وهذه المعرفة الخاطئة هي ما يُعرّف الميتافيزيقا في حدّ ذاتها. يتصوّر هيدغر في مُواجَهة هذا التقليد، فكرَه الخاص كعودة صاعدة نحو المصدر المطمور. فهو يريد أن يجد - خلف الأبنية - الميتافيزيقية، فكر الكينونة الذي يجعلها ممكنة، مع أنّها تجهله.

من المهمّ إذًا أن نقدّم باختصار نقاط الخلاف بين فلسفة هيدغر والميتافيزيقا الرومانسية، فسيظهر عندها تكاملهما مع نظرية الفنّ بشكلٍ أوضح.

لنبدأ بالانشطار بين الميتافيزيقا وما يسمّيه هيدغر بـ«فكر الكينونة.» الميتافيزيقا، التي يتطابق تاريخها مع تاريخ الغرب، هي حقبة نسيان الكينونة[570]: لقد سبّبت ولادتُها الخلطَ بين الكائن (seiendes) والكينونة (sein)، وبالنتيجة نسيان الفارق الأنطولوجي بين الكينونة و«واقع» وجود شيءٍ ما. وابتداءً من فكر اليونان القديمة خلطت

(570) ابتداءً من **الكينونة والزمان**، قال هيدغر أنّ نسيان الكينونة يمكن أن يصل إلى نسيان مسألة هذا النسيان، أي إلى الامّحاء التام.

الميتافيزيقا بين تحليل الكائنات الحاضرة ومسألة الحضور كحدَث. وهي تجيب عن سؤال «لماذا هناك شيء ما وليس لا شيء؟» بالبحث عن كائنٍ أسمى، عن علة ذاته (causa sui)(*)، هو أساس الكائنات الأخرى كلّها وفي الآن نفسه أكثر الكائنات كيانًا، أي الله. أو هي تبحث عمّا يحدّد كائنيّة (étantité) الكائنات، أي الشرط الكوني الذي يجعل من الكائن كائنًا: المثل الأفلاطونية، المقولات الكانطية، إلخ... إنها، في كلتا الحالتَين، تنسى أن تطرح السؤال الأوّل الأصلي الذي يهتمّ بالـ«وجود هناك» [es gibt] (**)(il y a) كحدث مطلَق يقع قبل أي تحديدٍ سببي أو تعريفٍ عامّ، مع أنّ حدث الكينونة هذا، وإن هو نُسي، هو ما يجعل كلّ سؤالٍ عن الكائنات ممكنًا: «إنها [الميتافيزيقا] تفكّر في الكائن ككائن. حيثما نسأل عمّا يكون الكائن، يظهر أمامنا الكائن في حدّ ذاته. ويحصل التمثل الميتافيزيقي على هذه الرؤية من قبَل نور الكائن الأعلى(***). والنور، أي ما يختبره مثل هذا الفكر كنور، ما عاد في حدّ ذاته يدخل في نظر هذا الفكر[571].»

(*) كائن هو علّة نفسه. تعود هذه العبارة، بشكلها الذي ينتقده هيدغر، إلى توما الأكويني. يجدر بالذكر أنّه، في ما أعلم، لا يستخدمها توما الأكويني إلّا مرّةً واحدة للإشارة إلى الله.

(**) عبارة il y a هنا، هي ترجمة للألمانية es gibt. الألمانية تشير إلى ما «يُعطي.» هناك إذًا فكرة الهبَة للوجود في الوجود، من قبَل الكينونة.

(***) هكذا أترجم «l'Être». لا يجب أبدًا الخلط بين الـÊtre، الـSeiende، الكائن الأعلى، وبين ما يهب كلّ كائنٍ ويشكّل المنسي في التمايز الأنطولوجي، وهو das Sein، l'être، وأترجمه بـ«الكينونة.»

(571) «Qu'est-ce que la métaphysique?», in: *Questions I*, Gallimard, 1968, p. 23 (= *Was ist Metaphysik?* [1929], V. Klostermann Verlag, Francfort-sur-le-main, 1981, p. 7).

ولكن هيدغر يذهب أبعد من ذلك إذ يضيف أنّ نسيان الكينونة ليس عَرَضيًّا ولا هو يُعزى إلى نقص في الذكاء، بل جزءٌ لا يتجزّأ من قَدَر (geschick) الكينونة. وإذا ما كان تاريخ الميتافيزيقا هو تاريخ نسيان الكينونة، فذلك ليس خطأ يجب تصحيحه، بل قَدَر يجب تدبّره، ويمكننا التفكير فيه لأنّ الميتافيزيقا قد بلغت نهايتها. ولمّا كان تاريخ الميتافيزيقا في نظر هيدغر مختلطًا بتاريخ الغرب، فإنّ قدَر الغرب هو قدر الميتافيزيقا. الميتافيزيقا «تقود» تسلسل العصور المختلفة وتعطي كلّ واحدٍ منها مبادئه التوجيهية: «في سياق **الميتافيزيقا** يتحقّقُ تأمّلٌ لماهية الكائن، وتُقرِّر في الوقت نفسه بشكلٍ مُحدَّد طريقة حلول الحقيقة. تؤسّس الميتافيزيقا أيضًا حقبة تعطيها، من خلال تأويلٍ معيّن

كذلك:

«Contribution à la question de l'être», in: *Questions I*, p. 239:

«[...] إنه [النسيان] من جوهر الكينونة، يسود بوصفه قدرًا لماهيتها»

(= *Zur Seinsfrage* [1955], 4te Auflage, V. Klostermann Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1977, p. 35).

التمييز بين التساؤل الميتافيزيقي وفكر الكينونة يطرح مشكلة مصطلحات. من ناحية أولى، يميّز هيدغر بين «انكشاف كينونة الكائن» كما يحقّقها **الفن** أو كما يسائلها المفكّر، والسؤال الميتافيزيقي الذي يخصّ الكائنات فحسب؛ ولكن، من ناحية أخرى، نراه يصف التساؤل الميتافيزيقي نفسه أحيانًا بـ«تساؤل كينونة الكائن.» في الحالة الثانية، يكون التشديد على كلمة الكائن، بينما في تساؤل المفكّر يتّجه النظر إلى الكينونة، أي بالتحديد إلى الاختلاف بين الكينونة والكائنات، أي إلى الاختلاف الأنطولوجي. لا ترى الميتافيزيقا هذا الاختلاف: عندما تسائل الكينونة، تسائلها كما تسائل الكائنات، أي تسائل كائنية (Seiendheit) الكائنات وليس كينونة (das Wesen) الكائنات. في تحليلي لنظرية **الفن** عند هيدغر، تشير عبارة «كينونة الكائن» دائمًا إلى تساؤل المفكّر وليس إلى الأنطولوجيا الميتافيزيقية.

للكائن ومعنًى معيّن للحق، مبدأ تركيبتها الأساسية. وهذا المبدأ يحكم بشكلٍ كامل كلّ الظواهر المميّزة لهذا العصر[572].» إنّ كلّ تركيبةٍ تاريخانية (historiale) للميتافيزيقا توافقها تركيبةٌ مخصوصة لنسيان الكينونة. وبموجب كتابة التاريخ (historiographie) التقليدية، يُميِّز هيدغر بين ثلاثة عصور: العصر القديم، والعصر الوسيط، والعصر الحديث. هذا التقسيم الثلاثيّ موجَّه، إذ يقوم على الفكرة القائلة بتفاقم نسيان الكينونة من عصرٍ إلى آخر: الأزمنة الحديثة هي عصر المحنة الكُبرى، ولكنّها تعلِن ربّما، لهذا السبب بالذات، انقلابًا حاسمًا. تشير إمكانية هذا الانقلاب إلى أنّ لهذه الثلاثية إضافةً مزدوجة، نوعًا من الهالة ما قبل وما بعد التاريخانية: فهناك من ناحية الفكر ما قبل السقراطي كفكرٍ أوّل، ومن ناحية أخرى الفكر ما بعد الميتافيزيقيّ الذي يلحق بالفكر الأوّل مرورًا من خلال الكثافة التاريخانية للميتافيزيقا.

أقلّ ما يمكن قوله، إذا ما وضعنا جانبًا دور الهيمنة المعطي للميتافيزيقا، أنّ هذه الترسيمة غير جديدة، إذ هي تقود كلّ التفكّر التاريخانيّ منذ الرومانسية على الأقلّ. ويبدو لي أيضًا أنّ من الخطأ وضع هيدغر في مقابل التاريخانية العلمية (historicisme)[573]. صحيحٌ أنّه يرفض فكرة الحتميّة (لأنّها تبدو له محكومة بالفكرة

(572) «L'époque des «conceptions du monde»»، ضمن: *Chemins qui ne mènent nulle part*، مرجع مذكور سابقًا، ص99. (= *Holzwege*, p. 73).

(573) هذه إحدى النقاط النادرة التي أنفصل فيها عن تحليل لوك فيري لهيدغر، في: *Philosophie politique*, 1, PUF, 1984, p. 33.

الميتافيزيقية، مبدأ العلّة (principe de raison) ويستبدلها بتصوّر **قدَري** (destinal)، ولكنّ هذا التصوّر يرجع إلى سماتٍ أساسية للتاريخانية العلمية، كالشعور المَسيحانيّ، والأهميّة المعطاة للعصر الحديث كعصرٍ حاسم، وفكرة تقسيم العصور بحسب مبادئ مُوحِّدة، وافتراض وجود معنًى كامن تحت تسلسل العصور المختلفة، وبالأخص الافتراض الأساسي القائل بوجوب إرجاع الوقائع التاريخية إلى منطقٍ تحتي مخفي. يبدو لي أنّ هذا الافتراض المسبَق هو في صميم التاريخانية العلمية. يميّز هيدغر بالفعل، كما هيغل قبله، بين تاريخية سطحية والتاريخ العميق، ذلك الذي يسمّيه بـ**التاريخانية** (historialité)(*). بالإضافة إلى ذلك، فإنّ التصوّر القدَري هو أكثر حتمية من التصوّر الحتمي، إذ يُعوِّض السببية التي تظلّ على الأقلّ قابلة للتناول، بـ«حدث» هو في الوقت نفسه غير مُحدَّد ولا مفرّ منه.

لن أحتفظ من هذه العصور التاريخانية الثلاثة إلا بالعصر الحديث، لأنّ الفلسفة الرومانسية تقع في إطاره، وهي التي يطابق هيدغر، دون تَردُّد، بينها وبين المثالية المطلَقَة[574]، أي تحقّق ميتافيزيقا الأزمنة الحديثة. تضع هذه الميتافيزيقا كائنيّة الكائن في التمثل (perceptio,

---

(*) ابتداءً من هنا، كلمة (تاريخانية) هي ترجمة لـ historial، بينما كانت في الفصول السابقة ترجمة لـ historicisme، وهو المذهب التاريخي المعروف الذي نشأ في القرن التاسع عشر.

(574) نقرأ مثلًا في:

Acheminement vers la parole, Gallimard, 1976, p. 254,

حول نوفاليس ونظريته في اللغة: «يمثّل نوفاليس الكلام جدليًا، في أفق المثالية المطلقة، ابتداءً من الذاتية.»

idea, jugement, إلخ...) وتعتبر الحقيقة يقينًا ذاتيًا. إنّ شهادة ميلادها مضاعفة: فمع ديكارت ترتقي الذات إلى أداء دور الأساس للحقيقة، ومعيارها اليقين الذي يرافق التمثل؛ ثم مع لايبنتز تنتظم الكائنية كتمثل بِحَسَب مبدأ العلّة الكافية. ابتداءً من تلك اللحظة ما عاد يُقبل بوصفه الكائن إلا ما كان ممكنًا بناؤه على يقين تَنَاسُبٍ، وقادرًا على «إعطاء علّته»، أي على الانخراط في سلسلة سببية. فالكائن هو القابِل للتمثل والحساب: «[...] تمّ استيعاب الكائن في كلّيته [...] بطريقةٍ لا تجعل منه كائنًا فعلًا إلا بِقَدْر ما يثبّته الإنسان في التمثل والإنتاج[575].» إنّ الارتقاء بالكائن- ههنا إلى مركز الذات يرافق تحويل الكائنات إلى مواضيع: ذاتية الكائن- ههنا تقود موضوعية «**العالم**» و«**الطبيعة**.» فميتافيزيقا الأزمنة الحديثة هي إذًا ميتافيزيقا التوطيد العقلي للكائنات (بما في ذلك الإنسان): ماهيتها التقنية، ووجه التقنيّة الأبرز هو العلم.

لن أحتفظ من تداعيات هذا التوصيف العام، إلا بنتيجةٍ واحدة تخصّ موضوعنا بشكلٍ مُباشِر، هي مولد الجماليات. لقد نتج هذا المولد عن تلاقي اثنينيّة الذات الممثِّلة والموضوع الممثَّل (نموذجيّ في الميتافيزيقا الحديثة) وثنائية قِدمها قِدم الميتافيزيقا الغربية، هي ثنائية الحسّي والعقلانيّ، الـ (aistheton) والـ (noeton)[576]. هذا التقابل، بين ما يُبذل وما يظهر من خلال المعطَى، قد صاغته الفلسفة الرومانسية مستعينة

---

(575) *Chemins qui ne mènent nulle part,* مرجع مذكور سابقًا، ص81.

(576) انظر في هذا الشأن: *Acheminement vers la parole*, p. 100.

بمفهومي الرمز والمجاز: ففي العمل الفنّي يصبح الظهور رمز حقيقة روحية. ولكن الرومانسية، وبحَسَب تحديدها التاريخاني، تُفكّر في هذه الثنائية في إطار ميتافيزيقا تَمَثُّلية: فالتخيّل، كمَلَكة مُنتجة عند الذات الممثِّلة، هو الذي يعتبر العمل رمزًا يعطي المادّة شكلًا، أي (morphé) للهيولى (hylé). فالعمل الفنّي هو إذًا تعبير الإرادة الفنّية لدى الذات الممثّلة. بالإضافة إلى ذلك، تكمن كائنية الكائنات في تمَثُّلها، والعمل الفنّي وهو يُعبِّر عن الذات، يُمثِّل في الوقت نفسه هذا الكيان.

تتصوّر الجماليات إذًا العمل الفنّي كعملٍ يأتي من نشاطٍ خلّاق مستقلّ للذات الفنّية. من ناحية تلقّي العمل، نجد الفكرتَين المقابلتين لذلك، وهما «التجربة» (erlebnis) و«الثقافة» (kultur). تجعل الذات المتلقّية من العمل عملًا يغني تمَثُّلها، ورؤيتها للعالم (weltbild)، وتجمع (versammeln) كلّ أعمال الماضي كأشياء تُشكِّل طوق الثقافة التي هي في متناولها. فالجماليات إذًا هي شكلٌ مخصوص من فكر التوطيد العقلي، إذ تحصر العمل الفنّي في منزلة شيءٍ موضوع بتصرّف الذات المبدعة والذات المتلقّية.

بالرغم من هذا الموقف النقدي تبقى أعمال هيدغر في صُلْب العقيدة الرومانسية[577]، إذ لا نجدها في حقل نظرية الفن فحَسْبُ بل أيضًا في التوجّه الفلسفي العام مع تقويماته الصريحة أو الضمنية.

---

(577) بورديو (Bourdieu) على حقّ عندما يصف ذلك بـ«رومانسية محافظة.» انظر:
P. Bourdieu, «L’ontologie politique de Martin Heidegger», *Actes de la recheche en sciences sociales*, n° 5-6, 1975, pp. 109-156.
هذا المقال، بالرغم من عنفه الزائد، يستعيد الجو الأيديولوجي الذي يندرج فيه مشروع هيدغر. انظر أيضًا:

وبالتأكيد فإنّ تجلّيها الأوضح والأكبر هو تشاؤمٌ ثقافيّ عميق، يرافقه نبذ، قد يكون حانقًا في كثير من الأحيان ـ بل ومحتقرًا ـ للحداثة الاجتماعية والسياسية والعلمية، إلـخ...[578]. يظهر هذا الموقف خاصّةً في التعريف الذي يعطيه هيدغر للأزمة الحديثة بوصفها عصر النسيان الأعظم للكينونة، وزمن الخطر المطلَق (zeit der höchsten Gefahr) وبالتالي كعصر يعلن انقلابًا حاسمًا يسعى منجَز هيدغر إلى أن يفكّ لغزه ويعلن عنه (vor-blick). يجب بالطبع وضع الخطاطة التاريخية الثلاثية التي رأيناها في إطار هذا التشاؤم الثقافي الذي يرافقه بالضرورة تمجيد الأصل وإعلان انقلاب حاسم.

نجد تحت عنوان التشاؤم الثقافيّ موضوعات عدّة مترابطة:

ـ موضوع الزيف، وهو تنويعة هيدغرية على نظرية الاغتراب. يلعب هذا الموضوع دورًا استراتيجيًا في تعريف الفن كحَدَث للحقيقة ونمط كينونةٍ وَجديّة، فالفن يُخرجنا من الزيف. ولكنّ هيدغر يؤكّد في الوقت نفسه أنّ علينا، إذا ما أردنا الوصول إلى الفن، أن نتخلّى بشكلٍ ما عن نمط الكينونة الزائفة. لذلك، نجده يشكو، في ندوة 1934ـ1935، من «تورّط كياننا العينيّ في تفاهة الحياة اليومية التي تقصيه تمامًا من دائرة قوّة الفن[579].»

Jeanne Hersch, «Les enjeux du débat autour de Heidegger», *Commentaire*, n° 42, été 1988, pp. 474-480,

وهو في نظري أفضل عرضٍ موضّح للصلات بين فلسفة هيدغر، ومعاداته للسامية وانخراطه في النازية.

(578) انظر في هذا الصدد: Ferry، مرجع مذكور سابقًا، ص 12 ـ 42.

(579) *Les hymnes de Hölderlin*: *La Germanie et le Rhin*, مرجع مذكور سابقًا، ص32.

ـ موضوع اغتصاب الطبيعة واستغلالها بالتقنية. أصبحت تدخّلات هيدغر الخاصّة بهذا الموضوع شيئًا فشيئًا تنبُّئِيّة، بالأخصّ بعد الحرب العالمية الثانية. ومن غير الغريب، على ما أعتقد، أن نراه يجد رمز كلّ ذلك في الخطر الذرّي، وليس في معسكرات الإبادة النازية أو الستالينية (مع أنّه كان من السهل الربط بينها وبين أطروحته القائلة بالتوطيد العقلي للإنسان). ومهما يكن من هذا الأمر، يبقى الإرث الرومانسي هنا واضحًا، فالتقليل من قيمة العلم، بل ورفضه باسم أسرار الطبيعة (physis)، هو بغير جدال موضوع رومانسي. يكفي أن نتذكّر مُساجَلات غوته لفيزياء نيوتن (Newton) الرياضية والتجريبية، ومُرافَعاته عن الفيزياء التأمّليّة. لا شكّ أنّ هيدغر عندما يذكّر بهذه المُساجَلات إنما يؤكّد أنّ غوته لم ينجح أبدًا في الخروج من أفق الميتافيزيقا الذاتانية وأنّ انتقاداته ليست إذًا صحيحة[580]. هذا مثال من

(580) انظر:
«Science et méditation» (1953), in: *Essais et conférences*, trad. Préau, مرجع مذكور سابقًا، ص70.

«[...] لا يمكن تفادي الطبيعة، بما أنّ الموضعة (objectité) بذاتها تمنع طريقة التمثُّل و«التأكّد» التي تناسبها من استيعاب ملء كينونة الطبيعة. هذا ما سكن بعمق في فكر غوته في صراعه التعِس مع فيزياء نيوتن (Newton). لم يكن باستطاعة غوته أن يرى أنّ تمَثُّله الحدسي للطبيعة ينتمي في حراكه إلى فضاء الموضعة، إلى علاقة الذات والموضوع، وأنّه لذلك لا يختلف مبدئيًا عن الفيزياء ويبقى، ميتافيزيقيًا، مطابقًا لها.» ولكن، في **مبدأ العقل**
(*Le Principe de raison* (1957), trad. Préau, Gallimard, 1962, pp. 264-265).

يأخذ هيدغر غوته كدليل موجِّه يسمح بفتح «بابٍ أوّل» يفضي إلى خارج مجال **مبدأ العقل**.

ألوف غيره لاستراتيجية الفارق الصغير الحاسم التي يتّبعها هيدغر. ولكنّها لا تُنسينا مثلًا أنّ إدانته للعلم كقوّة «مُشوِّهة للطبيعة[581]» تخضع تمامًا لردّ الفعل الشرطيّ الإيطيقيّ نفسِه الذي قاد غوته.

- موضوع العلم كمعرفة منقوصة (sprachverfall) (مقارنة بالفلسفة). العلم بالنسبة إلى هيدغر هو الجانب النظري للتوطيد العقلي التقني، وهو إذًا يخضع، في إمكانيته نفسها، إلى المبدأ التاريخاني للميتافيزيقا الذاتانية، فلا يستطيع أبدًا التشكيك فيها بما أنه يتغذّى منها. لهذا السبب، لا يمكنه محاورة فكر الكينونة: فالعلم لا يفكّر[582]. يمس هذا التبخيس أيضًا ما يسمّى بالعلوم الإنسانية، فيضع

---

(581) انظر:

Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et le Rhin,

مرجع مذكور سابقًا، ص80. «كلّ علوم الطبيعة - مهما تكن ضرورية ضمن بعض الحدود الحالية، حين يتعلق الأمر مثلًا بصناعة الكاوتشوك أو التيار الكهربائي المتردد - لا تساعدنا في ما يخص جوهر الأشياء، وذلك بالرغم من دقّتها، لأنّها «تشوّه» الطبيعة.»

(582) انظر مثلًا:

Lettre sur l'humanisme, p. 142,

وبالأخص:

«Que veut dire «penser»», in: *Essais et conférences*,

مرجع مذكور سابقًا، ص 157 «[...] العلم لا يفكّر...» هذا يعني، في ما يعنيه، أنّ العلم لا يستطيع أن يفهم نفسه بنفسه (انظر المرجع نفسه، ص 73): وحده المفكّر يستطيع فهمه ووحده يستطيع أن يقول أين هو موضعه التاريخاني. فالمفكّر جان بوفريه (Jean Beaufret) يمكنه أن يقول لعلماء الفيزياء إنّ «الفيزياء قد تمّت أنطولوجيًا» (انظر:

Vier Seminare, V. Klostermann Verlag, Francfort-sur-le-main, 1977, p. 96).

ذلك الحوارَ بين الفكر والشعر، ومنذ البدء، بمنأى عن أيّ تداخل مع تاريخ الفنون أو الفيلولوجيا.

ـ موضوع انحطاط اللغة (sprachverfall)، وهي الأفعى الراقدة تحت النظرية التأملية للشِّعر. يعيد هيدغر صياغة الأطروحة في إطار إشكالية الزيف ونسيان الكينونة. وإذا ما ربط كتابُ **الكينونة والزمان** انحطاطَ اللغة بزيف الحياة اليومية (حيث يحكم الـ«هُم»، الـ man) فإنّ الكتابات اللاحقة تضعه في منظورٍ تاريخاني، حيث تنحطّ اللغة لتصبح مُجرَّد أداة تواصل، أي يصبح **انحطاط اللغة** إحدى قوى التوطيد العقليّ التقنيّ: «انحطاط اللغة الذي يتمّ الحديث عنه كثيرًا منذ بعض الوقت، وبشكلٍ متأخّر جدًّا، ليس العقل، بل نتيجة السيرورة التي تخرج وَفْقَها اللغة من عنصرها بشكلٍ لا يقاوَم تقريبًا، تحت سطوة الميتافيزيقا الحديثة للذاتية[583].»

ـ أقنوم الأصل[584]، وهو الوجه الآخَر للتشاؤم الثقافي. في **أصل العمل الفنّي**، يقدّم هيدغر الأصل كإرساءٍ (stiftung)، ثلاثيّ: إرساء العمل الفنّي هو «أصل» (ursprung) غير مبنيّ على شيء، وغير قابل

(583) المرجع نفسه، ص 42.

(584) يلاحظ راينر شورمان (Rainer Schürmann)، مرجع مذكور سابقًا، ص 152 ـ 153، العلاقة القويّة بين الإشكالية الهيدغرية الخاصّة بالأصل والتصوّرات الرومانسية: «الدلالة التوجيهية لفكرة البداية عند هيدغر، هي دون شك فكرة مستعارة من الرومانسيين الألمان: الأصل، البداية بامتياز، هو اليونان القديمة. ولكن، كما عند الرومانسيين، تشير هذه الفكرة في نهاية المطاف، ليس فقط إلى ما كان في الماضي، بل أيضًا إلى ما ننتظره في المستقبل كتَحوُّل جديد. وهي تشير في النهاية إلى ماهية القول والفعل البشري ذاتها.»

للتفسير ولا يمكن استنتاجه من كائناتٍ موجودة قبله، وهو بهذا المعنى هِبَة (schenkung)؛ هو أيضًا البداية الإنشائية (anfang) لحقبة تاريخانية أو لـ«بشرية تاريخية»، وهو بهذا المعنى تأسيس (gründen)؛ وهو أخيرًا وثبة تقدُّم (sprung) تتخطّى كلّ ما تختزنه الحقبة التاريخانية.

فكر الأصل هو أيضًا فكر الوَحْدة. ولكن يجب التمييز بين الوَحْدة الرقمية (هناك دائمًا مبدأ تاريخاني **واحد**) والوحدة كعملية شمول الكلّ (totalisation) (يُوحِّد المبدأ حقبة كاملة ويُنظِّمها في تجلّياتها كلّها). يُخضِع فكرُ الوَحْدة بوجهيه هذين متنوّعَ الزمنية الأمبيريقية المشتّت. فنظرية الأصل الثلاثي لا تضمن الاستمرار «الديكتاتوريّ» للمبدأ ذاته عبر العصر التاريخانيّ كلّه الذي يحكمه فَحَسْبُ، بل تضمن فوق ذلك إمكانية قراءته وشفافيته (بالنسبة إلى المُفكِّر الأصيل أوالشاعر الأصيل) من لحظتها الأولى.

هذا التصوّر للوَحْدة هو في الحقيقة اختيار، بين الظواهر التاريخية العديدة، لباراديغمات عليها أن توحّد بينها: فلكلّ عصرٍ باراديغمه المناسب الذي لا يمكن أن يكون إلّا مفهومًا فلسفيًّا، ولاً عجب في ذلك. هذا الباراديغم هو الذي يُشرِّع ترجمة التاريخ (Historie)، أي مجموع ظواهر التقليد التاريخي الأمبيريقيّ، في التاريخانية (geschichte). «تُبيِّن» هذه الترجمة أنّ الـ (geschichte) هي في الأساس تاريخ الفِكر، أي، في ما يخصّ الغرب، تاريخ الميتافيزيقا[585].

---

(585) في ما يخصّ نقد تمييز هيدغر بين التاريخ والتاريخانية، انظر:
David Kolb, *The Critique of Pure Modernity*, University of Chicago Press, 1986, p. 288 sqq.

على الرغم من ذلك ينبغي التدقيق: فإن **أصل العمل الفنّي** يقول أيضًا بوجود ضروب أخرى مُمثِّلة للحقيقة إلى جانب الفكر، وبوجود كائنات أخرى حيث «يمكن للانفتاح أن يجد مقامَه وثباته[586].» يميّز هيدغر بالفعل بين خمسة سبلٍ أساسية يمكن للحقيقة أن تأتي منها وهي: تساؤل المُفكِّر، والعمل الفنّي، وإرساء **دولة**، و«قُرْب ما لم يعد مُجرَّد كائن بل أصبح كائنًا أكثر من الكائن»، أي الدين، وأخيرًا التضحية الأساسية[587] وليس في ذلك من تناقض حقيقيّ مع التحليلات السابقة: إذ يجب التمييز بين ممكنات إرساء الحقيقة **في حدّ ذاتها** (وعددها بالفعل خمسة) وإرساء حقيقة **«متعلقة بالحقبة»** (époquale). ولكن المفاهيم الميتافيزيقية هي دائمًا متعلقة بالحقبة ولا تُحدِّد **سوى** تاريخ الميتافيزيقا، أي «الحقبة الخارقة» التي يسِمُها نسيانُ الكينونة. في داخل هذا السياج، تخضع كلّ أشكال حلول الحقيقة نوعًا ما لـ«قانون» الميتافيزيقا، حتى وإن كانت، وبوصفها طرائق أصيلة لمجيء الحقيقة، يخفى عليها مصدرها في نهاية المطاف. يجب هنا أن أذكّر بالتمييز بين **احتجاب** (verbergung) الحقيقة **وتنكّرها** (verstellung). وبالطبع، فإن الحقيقة لا تكون «تامة» البتة، لأنّ انفتاح الكينونة هو أيضًا احتجابها. ولكن ما يميّز احتجاب الكينونة في عصر الميتافيزيقا هو تنكّرها. بمعنى آخَر، الحقيقة الميتافيزيقية

---

(586) *OA*, p. 87 (= *Holzwege*, p. 63).

(587) يجب ربط الفكرة الأخيرة بثلاثية الـ Arbeitdienst, Wehrdienst, Wissensdienst، كما حدّدها هيدغر في خطاب تسلّمه رئاسة الجامعة سنة 1933، لكي نستوعب مداها الأيديولوجي كله ونفهم حذفها من النصوص التي تلت الحرب العالمية الثانية.

المتعلقة بالحقبة، بوصفها ضلالًا، تخفي دائمًا حقيقة الكينونة كما تأتي بحسب الطرائق الأساسية الخمس التي يميّزها هيدغر.

في الحقيقة، يؤدّي هذا التصوّر للمبادئ المتعلقة بالحقبة إلى مشاكل في ما يخصّ نظريّته في الفنّ. فإذا كانت المبادئ الميتافيزيقية تحدّد **جميع** ظواهر العصر، فعليها **أيضًا** أن تحدّد الفن. وبما أنّ الميتافيزيقا إذًا هي إخفاء للكينونة، فعليها أن تمنع أيّ إرساء للحقيقة الفنّيّة في الحِقب التي تحكمها. على أيّ حال، تؤكّد إحدى فقرات **أصل العمل الفنّي** وجود رابط وثيق بين الإرساء الفنّي ومبادئ الميتافيزيقا: «كلّما احتاجت الكائنات ككلّ في حدّ ذاته إلى أساسٍ للانفتاح، يصل الفن إلى ماهيته التاريخانية كإرساء. حصل هذا الإرساء في الغرب لأوّل مرّة في العالم الإغريقي. وما سمّي بعد ذلك بـ«الكينونة» تمّ وضعه عندها بشكلٍ معترف به. تمّ تحويل الكلّ الكائن الذي فُتح بهذا الشكل إلى كائنٍ بمعنى ما خلقه الله. حصل ذلك في العصور الوسطى. تمّ تحويل هذا الكائن بدوره من جديد في بداية الأزمنة الحديثة وفي أثنائها، حيث أصبح شيئًا يمكن حسابه، وإبراز صميمه والسيطرة عليه. في كلّ مرّة انفتح عالم جديد له ماهيته الخاصة. وفي كلّ مرّة، استوجب انفتاح الكائن إرساءه من خلال بناء الحقيقة في القِوام، في الكائن ذاته. في كلّ مرة حصل انفتاح للكائن. **يفرض هذا الانفتاح نفسه في العمل**؛ وهذا الفرض يتحقّق بالفن[588].» يبدو النص واضحًا: حلول الحقيقة في الفنّ يحصل بحسب طرائق التاريخانية الميتافيزيقية للحقبة التي

---

(588) *OA*, p. 68 (= *Holzwege*, p. 63), (التشديد من عندنا).

يفتتحها. يجب إذًا أن يسهم الفنّ دائمًا في التنكّر المخصوص لكلّ حقبة ميتافيزيقية. مع ذلك يؤكّد هيدغر، في تحليله الشهير للحذاءين اللَّذَين رسمهما فان غوغ، أنّ هذه اللوحة تقول حقيقةً لا تخضع للأفق الميتافيزيقي، لأنّها تكشفُ «كينونة النتاج المُنتجَة» في حقيقتها **غير الميتافيزيقية**. ولكنّ القرن التاسع عشر محكوم كله بالميتافيزيقا الحديثة، وهي آخر مرحلة في نسيان الكينونة: فكيف للوحة فان غوغ إذًا ألّا ترضخ لـ«قانون» هذا النسيان؟ يبدو من الصعب إسناد المنظورَين معًا، أي منظور التنكّر الميتافيزيقيّ ومنظور الحقيقة الفنّية.

يستعمل هيدغر الأطروحة القائلة بهيمنة المبادئ الميتافيزيقية كسلاح ضدّ كلّ المساعي التي يعتبرها «خصومًا» محتملين لـ«تساؤلِه»، أي بالأخصّ العلم وفي درجة أقلّ اللاهوت. وبعكس ذلك، فإنّه يُبرز أطروحة الحقيقة غير الميتافيزيقية التي يُظهرها العمل الفنّي، عندما يريد إرساء حوارٍ بين «تساؤل» المفكّر والفن. إنّ النصوص التي يطوّر فيها صيغته الخاصّة لنظريّة الفنّ التأمّليّة تستخدم بالأخصّ المنظور الثاني دون أن يتخلّى عن فوائد المنظور الأوّل. فعندما يحلّل قصائد ريلكه مثلًا، لا يقدّرها إلّا جزئيًّا، وتظهر مباشرةً أطروحة التحديد الميتافيزيقي لقول ريلكه الشعري لشرعنة الخلافات الموجودة بين «القضايا» الشعرية لمؤلّف **مرثيات دوينو** (*Élégies de Duino*) ونظريات مفكّر الكينونة. وعلى عكس ذلك، فإنّ «تخصيص» (appropriation)[589] لوحة فان غوغ التي تُظهِر

---

(589) انظر:
J. Derrida, «Restitutions», in: *Vérité en peinture*, Flammarion, 1978.
انظر أيضًا الهامش 598 أدناه.

حقيقة الكينونة ـ المنتَج لا يشير إلى أي تحديدٍ ميتافيزيقي لهذه الحقيقة. فبما أنّ من المفروض أن تُبيِّن اللوحةُ ما يفكّر فيه مفكّر الكينونة، فهي إذًا حقيقة لا تخضع للتحديدات الميتافيزيقية. إنّ المكانة التي يحتلّها هُوْلدِرْلين هي بلا جدال الأكثر إيحاءً. فَبحَسب هيدغر، ينطلق مسعاه الشعري دون شك من المثالية المطلَقَة، ولكنّه في أعماله المتأخّرة ـ التي يهتمّ بها هيدغر كلّ الاهتمام ـ «يقفز» خارج هذا الأفق الميتافيزيقي ويذهب نحو الـ (poïsesis) أي نحو القول الشعريّ للكينونة. حينئذ يصبح المُحاوِر المميَّز للمفكّر الذي يجد نفسه في وضعٍ مماثل، بما أنّه يتفكّر في ما يتجاوز الميتافيزيقا ابتداءً من نهايتها (وفي كلتا الحالتَيْن من خلال العودة إلى الأصول الإغريقية).

يقع تحديد الفن، قطعًا، كأصلٍ **مطلَق** في إطار هذا المنظور الخاص بإرساء حقيقة أساسية لا تخضع للتاريخانية الميتافيزيقية. وما إن يتمّ تَصوُّر العمل الفنّي كأصلٍ تاريخاني مخصوص فَحَسْبُ (أي كأصل عصرٍ ما) حتّى تكون منزلته غامضة: قد ينحطّ **الفنّ** (Art) فيصبح فنًّا (art). يحتفظ طبعًا بدورٍ مميَّز، بما أنّه يشكّل بدايةً تاريخانية: «كلّما حدَثَ فن، أي كلّما كانت هناك بداية، تحدث في التاريخ صدمة، فيبدأ التاريخ أو يستأنف من جديد[590].» ولكن مولد مبدأ ميتافيزيقي جديد هو أيضًا صدمة تاريخانية، ولا شيء يضمن لنا أنّ الفن، في افتتاحه لعالم حقبةٍ ما، لا يخضع للاحتجاب (verbergung) الميتافيزيقيّ الذي يسم تلك الحقبة. ولذلك،

(590) *OA*, p. 87 (= *Holzwege*, p. 63).

لا يكون الفنُّ الفنَّ إلّا في شكل الأصلِ المطلَق، أي كظهور غير متخفٍّ للكينونة.

الفن وحقيقة الكينونة

يُقيم هيدغر تَصوُّره للعمل الفنّي في إطار التمييز بين الشيء (ding)، والنتاج (zeug) والعمل (werk). ويُعلِن وجوب تخليص هذه العناصر الثلاثة من التصوّرات الميتافيزيقية التي تجعل أيّ فَهْم حقيقي لماهية كلّ منها مستحيلًا. تتفكّر الميتافيزيقا في الشيء والعملَ بِحَسَب باراديغم النتاج، وتجهل طبيعة الثلاثة الخاصة. ثم إنها تصل إلى استيعابٍ خاطئ لكينونة النتاج المُنتَج. ثلاثُ ثنائياتٍ هي المسؤولة عن هذا الجهل المزدوج: التمييز بين الـ (hypokeimenon) والـ (symbebekos)(*) (ما سيؤدّي، من خلال الترجمة إلى اللاتينية إلى ثنائية الـ substantia الجوهر والـ accidens العرَض)، والتمييز بين الـ (aistheton) والـ (noeton) (التي رأيناها سابقًا)، وأخيرًا بين الـ (hylé) من جهة والـ (eidos) والـ (morphè) من جهة أخرى (أي التمييز بين المادّة والشكل - الصورة). تأتي الثنائية الأخيرة مباشرةً من التحديد الميتافيزيقي للكينونة - المُنتَج، وهي ذاتها ما يتحدّث عنه هيدغر، وإن كان لا ينسى البتة الثنائيتَين الأخريَين.

تمنعنا هذه التحديدات الميتافيزيقية من رؤية السمات الأساسية والمختلفة للحقول الثلاثة في حقائقها المخصوصة: «هذه الطريقة في

(*) symbebekos هي سمة عرَضية، وhupokeimenon هي كلمة أرسطو المشيرة إلى الأسّ المادّي التحتي الأوّل.

التفكير [بالتحديدات الميتافيزيقية] الجارية منذ زمن طويل تستبق[591] كلّ استيعاب مباشَر للكائن، فتعرقل كلّ مسعى إلى تأمّل كينونة كلّ نوعٍ من الكائنات. هكذا تمنعنا مفاهيم الشيء السائدة من الوصول إلىَ الصفة الشيئية للأشياء كما إلى صفة المُنتَج للمُنتَج، ناهيك عن صفة العَمَل للعمَل[592].»

الثالوث الهيدغريّ ليس تناقضًا بين مصطلحاتٍ يُقصي بعضُها بعضًا. فكلّ مصطلح يشارك الآخَرين عَبْرَ أحد أوجهه، ويتميّز عنهما في الوقت ذاته بتركيبته الخاصّة: «إنّ النتاج، النتاج كـ«حذاءَين» مثلًا، يقوم في ذاته كشيءٍ محض بسيط، ولكن من دون الحضور الصلب لكتلة حجر الصوّان. من ناحية أخرى، يكشف النتاج أيضًا عن قرابة بالعمل الفنّي، بما أنّ يد الإنسان قد صنعته. ولكنّ العمل الفنّي بدوره، من خلال هذا الحضور الذي يكتفي بنفسه والذي يميّز العمل، يشبه بالأحرى الشيء البسيط القائم تمامًا في ذلك النوع من التلقائية التي يعطيه إيّاها انبثاقه الطبيعي (dem eigenwüchsigen und zu nichts gedrängten blossen Ding). لكننا مع ذلك لا نصنّف الأعمال ضمن الأشياء البسيطة [...]. وهكذا يصبح النتاج كينونة، لأنه مُحدَّد بطبيعته كشيء، نصفه شيء، ولكنّه أكثر من ذلك أيضًا؛ وهو في الآن نفسه نصف عمل فنّي، بيد أنه أقلّ من ذلك، لأنّه لا يملك الكفاية لذاته

---

(591) المترجم الفرنسي يترجم unterbindet بـ «تربط»، «elle lie»، وهو معنى حَرْفيّ (ولكن غير شائع) لا يبدو لي مناسبًا هنا. الجملة التالية تؤكّد أنّ هذه المفاهيم تسدّ علينا الطريق، ممّا يُظهر بوضوح أنّ علينا أن نفهم unterbinden بمعناها الشائع، أي «اعترض، أوقفَ.»

(592) *OA*, p. 30 (= *Holzwege*, p. 15).

كمثل ما للعمل الفنّي. لذلك، يقع النتاج بطريقة فريدة في الفاصل بين الشيء والعمَل، في حال اعتبرنا بالطبع أنّ من المسموح به القيام بترتيبات حسابية كهذه[593].» النتاج هو إذًا العنصر الوسيط بين الشيء والعمل. ولكن، إذا ما نظرنا بشكلٍ أساسي أعمق، فإنّ العنصر المركزيّ (وليس العنصر الوسيط لـ«ترتيباتٍ حسابية» هي، كما تدلّ عليه صفة verrechend، «الحاسب»، وافدة من الأفق الميتافيزيقيّ) هو حقًّا العمل الفنّي. العنصر **الوسيط** وَفْقَ الحسابِ الميتافيزيقيّ ليس العنصر **المركزيّ** بِحَسَب فكر الكينونة: فالعمل يُضلِّل الترتيب الحسابيّ.

لنحاول أن نصف بشكلٍ أدق المحلّ المميّز الذي يحتله الفن: فالأمر يتعلق بمحلّ يمكنه الكشف عن الكينونة وتسمية كينونة الكائنات. بحسب تعبير هيدغر، يمكن القول إنّ العمل الكائن يأتي بحقيقة كينونة الكائنات، بما في ذلك كينونته الخاصّة. يصل هيدغر إلى هذه الأطروحة المركزيّة للنظرية التأملية من خلال حلقةٍ مقفَلة. فهو يبدأ بالقول إنه إذا أردنا أن نفهم كينونة العمل لهذا الكائن الذي هو العمل، وإذا أردنا أيضًا أن نفهم كينونة الشيء للشيء، أو كينونة النتاج للنتاج، علينا أن نتفكّر أوّلًا في كينونة الكائن: «المُهِمّ هو تحرير أوّل للرؤية صوب ضرورة التفكّر في كينونة الكائن، إذا ما أردنا أن يقترب منّا جانب العمل الأصيل للعمل وجانب النتاج الأصيل للنتاج وجانب

---

(593) *OA*, p. 28 (= *Holzwege*, p. 13).

عوّضتُ «ترتيبات هندسية»، (arrangements de géométrie)، بـ«ترتيبات حسابية» (arrangements de calcul)، في ترجمتي لكلمة verrechnend، التي أعتقد أنّه يجب فهمها في إطار إشكالية التوطيد العقلي [Gestell] والحساب، التي يعتبرها هيدغر مميّزة لميتافيزيقا الأزمنة الحديثة.

الشيء الأصيل للشيء[594].» غير أنّ التحليل الذي يعطيه هيدغر في الجزء الثاني من **أصل العمل الفنّي** يبيّن أنّ فكر الكينونة هذا غير ممكن إلّا في أفق العمل الفنّي، لأنّ العمل الفنّي وحده **يُظهِر** النتاج على حقيقته، بحيث لا يمكن للمفكّر أن يكتشف هذه الحقيقة إلّا فيه. علينا إذًا أن نقرأ الفقرة الخاصّة بفان غوغ، التي تسبق ضرورة التفكّر في كينونة الكائن لكي نستطيع الوصول إلى كينونة العمَل، كنوع من التوقّع والجواب المسبق (vorwegnahme)، لما سيتمّ عرضه بالتفصيل في الجزء الثاني، وهو الفكرة القائلة بأنّ العمل الفنّي هو في الواقع الذي يُرسي حقيقة الكينونة وبذلك يسمح بالتفكّر في كينونة الكائن.

هذه الفقرة المُخصَّصة للوحة فان غوغ تعيد إنتاج حركة الحلقة المقفلة التي تُوجِّه التمشي العامّ وتستحقّ تحليلًا مفصَّلًا. يبدأ هيدغر بالحديث عن اللوحة بعد أن كان قد بيَّن عدم قدرة المفاهيم الميتافيزيقية المختلفة على التفكّر في كينونة النتاج للنِتاج، إلـخ... بعد فشل الميتافيزيقا هذا، يقترح النظر إلى المشكلة من خلال تبصّر فينومينولوجي

---

(594) *OA*, p. 40 (= *Holzwege*, p. 25).

انظر أيضًا الفقرة المضافة (Zusatz)، سنة 1956: «التأمّل في ما هو الفنّ يحدّده بالكامل وعلى نحو حاسم سؤال الكينونة وحده. لا يُتناول الفن كحقل خاص من حقول التحقّق الثّقافي، ولا كإحدى تجليات الروح. يأتي الفن من الدفق الذي يتحدّد ابتداءً منه وحده «معنى الكينونة.» ماذا يمكن حقًّا أن يكون الفن، هذا سؤالٌ لا يجيب عنه هذا المقال» (ص 97 = *Holzwege*, p. 71). الجملة الأخيرة هي مثال جيد لإحدى طرائق العمل الأكثر استخدامًا لدى هيدغر في إعادة قراءته لنصوصه الخاصّة، وهدفها هو جعل أيّ نقد مستحيلًا. من الواضح أنّها تتناقض تناقضًا فاضحًا مع العرض العقائدي في كتاب **أصل العمل الفنّي**: من الصعب أن نجد نصًّا أشدّ قطعًا في تأكيداته النهائية الخاصة بماهية الفن.

(هو لا يستعمل هذا المصطَلح ولكنّه يعنيه بالتأكيد)، أي من خلال محاولة لوصف كينونة النتاج للنتاج بواسطة مثال (beispiel) وهو «نِتاج معروف (gewöhnlich، عادي) إنه زوج أحذية فلّاح. لا نحتاج لرؤيته عِيانًا لكي نصفه[595]. فالجميع يعرفه. ولكن بما أنّنا نريد وصفًا مباشرًا، قد يجدر أن نسهّل الرؤية الحسّية لهما (veranschaulichung، تقديم حدسي[596]). ويكفي لذلك تقديم صورة موضِّحة (bildliche darstellung' عَرْض بالصُّوَر). لذلك سأستخدم لوحة مشهورة لفان غوغ، الذي رسم مثل هذه الأحذية أحيانًا كثيرة[597].»

في البداية، يبدو أنّ هذه اللوحة لا تستطيع أن تعلّمنا شيئًا غير ما نعرفه من قبل، فهي تمثّل زوج أحذية فلّاح، أو بالأحرى فلّاحة[598]،

(595) النص الألماني أدقّ:
«Zu deren Beschreibung bedarf es nicht einmal der Vorlage wirklicher Stücke dieser Art von Gebrauchszeug.»

(596) هكذا يترجم درّيدا، مرجع مذكور سابقًا، ص337.

(597) *OA*, p. 33 (= *Holzwege*, p. 17).

(598) لا نعرف البتة من أي مصدر سرّي أتى هيدغر بعلمه هذا. يحاول دريدا في نصّه، الذي هو مع ذلك دقيق وجيّد، أن يذر الرماد في العيون، فيرفض هيدغر وناقدَه ماير شابيرو (Meyer Schapiro) معًا، لأنّهما قبلا وجود زوج أحذية وليس حذاءين قد ينتميان إلى زوجين مختلفَين. من الواضح أنّه من منظور ماير شابيرو الأمبيريقيّ، على حقّ في اعتباره وجود زوج، لأنّ ذلك ممكن أكثر ممّا يفترضه دريدا على نحو مصطنع. إنّ موافقته هيدغر في هذا الشأن لا تؤثّر على نقده لقول هيدغر إنه زوج أحذية فلّاحة. يرتكز افتراضه الخاص بالطبع، القائل بأنّهما حذاءَي شخص يسكن المدينة، وبالتحديد فان غوغ، على تصوّر يرى الفن كمحاكاة، كما يلاحظ بالضبط دريدا، ولكن يجب أن لا ننسى أنّه عندما يسأل سؤال الملكيّة، فهو يضع نفسه في المجال الذي اختاره هيدغر. انظر:
Meyer Schapiro, «L'objet personnel, sujet de nature morte [...]», *Style, artiste et société*, Gallimard, 1982, p. 349 sqq.

أي نتاجًا يحدّده استعماله. ولكن الانقلاب يحصل بسرعة: «ومع ذلك (und dennoch).» هذه الإشارة البلاغية تبدأ «القراءة» الهيدغرية للّوحة، وهي مُوجَّهة مسبَقًا، وينبغي أن نشدّد على ذلك، بالتعريف بزوج الأحذية كزوج أحذية فلّاحة. نعرف هذه القراءة الشهيرة جدًّا: تُظهِر لنا اللوحة كينونة النتاج للنِتاج بوصفه مشدودًا بين الأرض التي ينتمي إليها وعالم الفلّاحة الذي يمنحه المأوى: «داخل هذا الانتماء المحميّ، يقوم النتاج في ذاتـه[599].» هذا القيام هو قيام الصلابة (verlässlichkeit)، وهو مصطَلَح يعبّر عن «تمام كينونة أساسية للنتاج»: «بفضلها، يستودع النتاج الفلّاحةَ لنداء الأرض الصامت. وبفضل التُربة التي يعطيها النتاج، بفضل صلابتها، تلتحم الفلّاحة بعالمها (ist sie ihrer Welt gewiss). بالنسبة إليها والذين هم معها ومثلها، فإنّ العالم والأرض ليسا هنا إلاّ هكذا، أي في النتاج. نقول «ليس... إلاّ» ولكنّ الحصر هنا خاطئ، لأنّ صلابة النتاج هي وحدها ما يعطي هذا العالم البسيط ثباته الخاص من خلال عدم تعارضها مع دَفَق الأرض الدائم[600].»

تبيّن لنا لوحة فان غوغ إذًا أنّ كينونة النتاج الأساسية ليست في جدواه الصِّرْف التي «جعلتنا نعتقد أنّ أصل النتاج يكمن بكلّ بساطة في صناعته التي تفرض صورةً على مادّة مـا[601]»، بل في صلابته (verlässlichkeit). ولكن، كيف تمّ العثور على هذه الحقيقة؟:

---

(599) *OA*, p. 34 (= *Holzwege*, p. 19).

(600) *OA*, p. 35 (= *Holzwege*, p. 19).

(601) المرجع نفسه.

«كـلّا! ليس من خلال وَصْف أو تفسير زوج أحذية حاضر فعلًا، وليس من خلال تقرير عن سيرورة صناعة الأحذية، ولا من خلال مُلاحَظة كيفية استعمال الأحذية فعلاً في مكانٍ أو آخَر. فنحن لم نفعل أكثر من وضع أنفسنا أمام لوحة فان غوغ. إنها هي التي تكلّمت. إنّ قرب هذا العمل الفنّي منّا هو ما أخذنا إلى حيث لم نعتَد الذهاب. لقد أعلَمَنا العمل الفنّي ما هو زوج أحذية في الحقيقة. وسيكون أسوأ الأوهام ظننا أنّ وصفنا، كعملية ذاتية، هو الذي صوّر لنا كلّ شيء بهذه الطريقة، لكي نُدخِلَه بعد ذلك في اللوحة. إنّ ما يستحقّ السؤال هنا هو أنّنا لم نتعلّم إلّا القليل جدّا بالقرب من العمل وأنّنا لم نقُل عنه إلّا أشياء تقريبية وجدّ مُباشِرة. ولكن، وقبل كلّ شيء، لم يصلح العمَل الفنّي البتة، كما قد يبدو لأوّل وهلة، لكي نُوضِّح ما هو النتاج بشكلٍ أفضل. بل أكثر من ذلك، فما يصل إلى مظهره، من خلال العمل ومن خلاله فَحَسْبُ، إنما هو كينونة النتاج المنتَج[602].»

استحقّ هذا النص أن نورده بكامله، لأنّه يوضّح بعض أوجه طريقة عمل هيدغر الأكثر إثارة للخلاف حولها. ولنذكّر بأنّنا انطلقنا من استعمال لوحة فان غوغ كتمَثّل صوريّ من المفترض أنّه يسهّل التقديم الحَدسي لزوج الأحذية. وكان من المفروض أن يشكّل زوج الأحذية بدوره سندًا لوصف فينومينولوجي لكينونة النتاج للنِتاج. ولكن، ابتداءً من هذه اللحظة الأولى، حصل عددٌ من المطابقات الضمنية والانزلاقات. فتقرّر مثلًا منذ البدء أنّه لا يمكن للوحة فان غوغ أن تمثّل إلّا حذاء **فلّاح**. من هنا ننتقل دون أي دافع نحو

(602) *OA*, p. 36 (= *Holzwege*, p. 20).

حذاء **فلّاحة**. لذلك، وقبل البدء بقراءة اللوحة، كان هيدغر قد وضع بالطريقة الأشد تَسلُّطًا التعيينات الدلالية التي وَفْقَ المنطق السليم (بيد أننا نعلم أنّ المنطق جزء من الأفق الميتافيزيقيّ) كان ينبغي أن تكون **أحد الرهانات** الخاصة بوصف اللوحة. مهما يكن الأمر نكتشف عند الوصول أنّ العمل الفنّي ليس مُجرَّد صورة توضيحية لتبسيط الوصف، بل هو ما يأخذ كينونة النتاج للنتاج إلى مظهرها. ومن المُؤكَّد أنه يكشف هذه الكينونة بِحَسَب الطرُق الخاصّة بكينونة العمَل، ولكن هنا تحديدًا الطريقة الوحيدة، بالإضافة إلى طريقة الفكر التأمّلي، التي يمكن للحقيقة أن تنكشف من خلالها.

ما هو دافع هذا الانقلاب؟ لا شيء، سوى قرار غير مبرَّر دلالته هي الحذف النصّي: «ومع ذلك...» لا يُعيد هيدغر هذا الانقلاب البتة إلى سماتٍ علنية (publique) للعمَل، أي إلى سماتٍ يمكن التوصّل إليها خارج فرضيات فكر الكينونة. نرى ذلك بوضوح في المقطع المركزيّ من تأويل هيدغر: «في الصميم المظلِم من جوف الحذاء دُوِّن تَعَبُ خطوات الكدح، وفي الثقْل الخشن والصلب للحذاء تثبت الخُطى البطيئة والعنيدة عَبْرَ الحقول، على طول الأخاديد المتشابهة دائمًا، في امتدادها البعيد، وفي الرياح الباردة. الجلد يحمل أثَرَ الأرض الدسمة والرطبة. تحت النعل تمتدّ وحشة طريق الريف الذي يضيع ويختفي في المساء. يمرّ عبر هذَين الحذاءين نـداءُ الأرض الساكِن، هبتها الصامتة للبذرة الناضجة، رفضها السرّي لنفسها في الثَّلم القاحل في الحقل الشتوي. يمرّ في هذا النتاج القَلَق الصامت لتأمين الخُبز، الفرح المكتوم للبقاء على قيد الحياة بعد إشباع الحاجة، قلق المولد القريب،

القشعريرة أمام تهديد الموت[603].» لم يلاحظ أي من المعجَبين بهذه القراءة (وهم كُثْر) أنّها تقدّم حذاء يقول الكثير، ولكنّ اللوحة نفسها هي تقريبًا خرساء: هذه القراءة غير مبنية البتة على ملامح صوَرية. قد تملك الجملة الأولى صلة بسيطة بالعمَل الفنّي، بما أنّها تبدأ من «الصميم المظلِم لجوف الحذاء»، ممّا يرجع طبعًا إلى ملمح صوريّ يمكن رؤيته؛ ولكنّ تأويل هذا الظلام بالقول إنّه يظهِر «تعَبَ خطوات الكدح» هو إسقاطٌ لا يمكن إحداثُه إلّا من خلال قرارٍ «قَبْلي» حدّد الحذاءَ كحذاء فلّاحة. نجد الآلية نفسها في الجملة الثانية: قد يمكن استخراج وصف «الثِقل الصلب» للحذاء من «مشية» الحذاء المرسوم، ولكن الأمر يختلف في ما يخصّ تفسير هذه الصفة كـ«الخُطى البطيئة والعنيدة في الحقول.» ابتداءً من الجملة الثالثة، يصبح الوصف وصفَ الحالِم أو يتألّف بالأحرى من مجموعة من التوسّعات المعروفة والتي لا مناص منها، وهي لا ترتكز أبدًا على المِيزات الصورية للّوحة، بل تنجم مباشرةً عن تحديد الحذاء كحذاء فلّاحة وعن أيديولوجيا هيدغر الشخصية (أي اعتقاده بوجود عالم حياة فلاحيّ (lebenswelt) والرؤية المخصوصة التي لديه لهذا العالم).

ففي الحقيقة، تُشكِّل لوحة فان غوغ نقلًا زائلًا لتحليلٍ يفترض مبدأُ الشفافية في العمَل، وهذا ما يتجنّبه تمامًا تأويل هيدغر. عندما يؤكّد في ما يخصّ اللوحة أنّها «هي التي تكلّمت»، فهو يطابق بين العمل الفنّي وصوت الوحي. ولكنّنا نعرف أنّ صوت بيثيا (Pythie) كان في الحقيقة

(603) *OA*, p. 34 (= *Holzwege*, p. 18-19).

صوت كاهنة العبادة. عندما يقول هيدغر: «أسوأ الأوهام هو اعتبار أنّ وصفنا، كنشاط ذاتيّ، هو الذي صَوَّرَ لنا كلّ شيء بهذه الطريقة، لكي نُدخِلَه بعد ذلك في اللوحة»، إنه يصف ما قد قام به تمامًا.

يلحّ هيدغر على أنّ الظهور الفنّي ليس ظهورًا لحقيقة كائن أمبيريقيّ معيَّن قطّ، بل هو دائمًا ظهور كينونة هذا الكائن والعالم الذي هو أُفُقه. فلوحة فان غوغ إذًا تُحضِر حقيقة الكائن «المُنتَج»، أيَ كينونته، وهي **الصلابة** (verlässlichkeit). ولكنّ اللوحةَ تُظهِر في الوقت نفسه، عالم الفلّاحة، أي حقلًا مُعيَّنًا من حقول كينونة الكائن. علينا أن ندقق القول بأنّ الظهور الفنّي لكينونة الكائن يحدث ابتداءً من الكينونة وباتّجاهها، وليس باتّجاه الكائنات، كما هي الحال في مَفهَمة الميتافيزيقا. **الصلابة** ليست ماهية النتاج (بالمعنى الميتافيزيقي كـ«أُسٍّ كونيّ»)، بل هي طريقة وصوله إلى الانفتاح، الذي تخفيه دائمًا الكائنات المكشوفة. نجد هذه الميزة لاحقًا أيضًا، حيث يُعتَبَر العمل الفنّي دائمًا انفتاحًا لعالم ما، أي أساسَه. وبالتَّأكيد فإنّ للكشف الفنيّ خصوصيّته على الأقلّ في الفنون التشكيلية، فحلول الحقيقة يحصل على نمط المظهر، بما أنّ كوّة الضوء تظهَر وتشِع كجمالٍ فنّي (das kunstschöne). إنّ منزلة الشعر لهي بالطبع أكثر تعقيدًا وأشدّ غموضًا. عندما يباشر هيدغر بوضع حدود لـفنّ التفكّر، يلجأ إلى نظرية التمظهر (l'apparaître) ويستعمل الفنون التشكيلية حينئذ كنموذج. وعلى العكس، عندما يريد تسليط الضوء على الحوار بين **الفنّ** والفِكر، يلجأ إلى نظرية القول الفنّي وإلى باراديغم الفن الكلامي. هذا تكتيك ليس خاصًّا بهيدغر، فقد وجدناه أيضًا، بشكلٍ مختلف بعض الشيء، عند

هيغل. على أيّ حال، ومهما تكن خصوصياتهما، فالفن والفكر يرتبطان بقرابة أساسية، فكلاهما لا يهتمّان بالكائنات الفردية ولا بالكائنات في كليتها العددية (ما سمّاه شليغل بالاستيعاب الماصدقي للواحد الكلّي من خلال خطابِيَّة (discursivité) خطّية، ولا بالكائنيّة (étantité) في عمومها، بل بما **يُؤسِّس الكائن بذاته** - أي إنّهما يَقَعان كلاهما في بُعدٍ وجديّ: «في العمل الفنّي، تكون الحقيقة هي العاملة، وليس فقط شيءٌ ما حقيقيّ. فاللوحة التي تُظهر حذاء الفلّاح والقصيدة التي تحكي النافورة الرومانية، لا تقتصران على إعلامنا - بل، والحقّ يقال، لا تعلماننا بشيء البتةَ - بما يكون هذا الكائن الخاصّ بوصفه كذلك؛ بل تأتيان بالتفتُّح (éclosion) في حدّ ذاته، وفي صلة بالكائنات ككلّ. كلّما كان زوج الأحذية وحده على نحو بسيط وأساسيّ، والينبوع وحده بشكلٍ هادئ وصافٍ، يدخلان ويزدهران في ماهيتهما، اكتسب الكائن كله معها كينونة أكبر، بصفة أكثر فوريّة ووضوحًا. بذلك تتّضح الكينونة التي تنغلق على نفسها[604].» وكما أنّ الفكر الماهويّ ليس دراسة للكائنات، بل تأمُّل في الـ«يوجد» (il y a)، أي في الحدَث، في انفتاح الكينونة بذاتها، كذلك لا يُمثِّل العمل الفنّي كائنًا (بالتصوير أو الكلام، إلخ...)، بل هو إعمالٌ لكوّة ضوء الكينونة.

الفن كأساسٍ تاريخاني وانزياح وجديّ

يربط هيدغر، مثل هيغل، بين الفنّ والتاريخ معتبرًا أنّه لا يمكن فصلهما. فيؤكّد مثلًا أنّ الفن يرتبط دائمًا بالمصير التاريخاني للعصر

(604) *OA*, p. 61-62 (= *Holzwege*, p. 42).

الـذي شهِد انبثاقه: «منحوتات أَجانيطَس (Égine) في متحف ميونيخ، أَو مسرحية **أنتيغون** لسوفوكليس في أفضل طبعة علمية، هي، كأعمال، منتَزَعة من شعاع حضورها الخاص. قد تكون منزلتهما عالية، وقد تكون قوّة تأثيرهما مذهلة، وقد يكون تأويلهما أكيدًا؛ ولكن ما إن نضعهما في المجموعة حتّى يُسحبا من عالمهما. وإن حاولنا أن نلغي مثل هذا الانتقال أو أن نتجنّبه على الأقل، فنذهب مثلًا لنرى هيكل بَيستوم (Paestum) أو كاتدرائية بامبرغ (Bamberg) في موقعَيهما، فإنّ العالَم الذي كانت هذه الأعمال جزءًا منه قد انهار. لا يمكن أبدًا إلغاء تراجع عالم ما وانهياره. ولم تعد الأعمال كما كانت من قبل. [...] مهما كانت قوّة الانشغال المتجرّد بالأعمال الفنّية، فهو لا يصل أبدًا إلى الأعمال إلّا في كينونتها الشيئية. ولكن الكينونة ـ الشيء ليست الكينونة ـ العمل[605].»

---

(605) *OA*, p. 42-43 (= *Holzwege*, p. 26).

المسألة التي يطرحها هيدغر هنا مهمّة طبعًا، وهي مسألة التغيّر الجذري للمنزلة التداولية للأعمال الفنّيّة، بعد نقلها من مكانها الأصلي وبناء متاحف لها. ولكنّ موقفه ليس طريفًا في شيء، فبنيامين (W. Benjamin) يدافع عنه في الوقت نفسه (**في العمل الفنّي في زمن إمكانية إعادة إنتاجه التقنيّة**، *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*)؛ وقد رأيناه بشكلٍ آخَر عند هيغل؛ وتمّ الدفاع عنه بحماسة في منعطف القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من قبَل كاترمير دوكينسي (Quatremère de Quincy)، في **رسائل عن مشروع نزع المعالم من إيطاليا** (*Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie*) (1796) وفي **اعتبارات أخلاقية حول مصير الأعمال الفنّيّة** (*Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*) (1815). انظر بهذا الخصوص:

Joan Borrell, *L'artiste-roi*, Aubier, 1990, pp. 311-321.

ولكنّه يذهب أبعد من ذلك، فيعتبر أنّ تاريخانية الفنّ لا تنحصر بكونه دائمًا ملتصقًا بعالم تاريخي مُعيَّن، أي بكونه راسخًا دائمًا في سياقٍ ما (وهذا ما لا ينكرُه أحد)؛ لقد رأينا أنّ خاصيّته تكمن بالأحرى في وظيفته **التأسيسية** بالنسبة لهذا العالم. عندما يقول هيدغر إنّ العمل الفنّي يفتح عالمًا، يعني ذلك في الحقيقة الإصرار على أنّه يفتح المصير التاريخانيّ لشعبٍ ما. يعطي هيدغر، في ما يخصّ ذلك، مثل الهيكل الإغريقي: «العملَ - الهيكل هو تحديدًا ما يضع من حوله ويُحضر وَحْدَة الطرُق والترابطات حيث الولادةُ والموتُ، والشقاءُ والازدهارُ، والنصرُ والهزيمةُ، والجَلَدُ والخرابُ تعطي للإنسان شَكْلَ مصيره. إنّ المدى المفتوح لهذه الترابطات الغالبة هو عالم هذا الشعب التاريخاني. ابتداءً منها وفيها يجد نفسه لكي يُحقِّق مصيره(606).» ثم يضيف بعد بضعة أسطر: «لا يُعطَى البشر والحيوانات، والنباتات والأشياء، ولا تُعرَف البتة كأشياء لا تتغيّر حتى تعطي في ما بعد بالصدفة ديكورًا مناسبًا للهيكل، الذي يكون قد جاء يومًا لينضاف للأشياء. سنقترب أكثر من الكينونة إذا ما فكّرنا في كلّ ذلك بشكلٍ معكوس، بشرط أن نرى بالطبع كيف يلتفت كلّ شيء إلينا بشكلٍ مختلف. [...] **الهيكل هو الذي، من خلال سلطة وجوده، يعطي للأشياء وجهها وللبشر نظرتهم لأنفسهم. تبقى هذه النظرة منفتحة ما دام العمل عملًا وما دام الإله لم يهرب منه**(607).»

---

(606) *OA*, p. 44 (= *Holzwege*, p. 27).

(607) *OA*, p. 45 (= *Holzwege*, p. 28).
ينطبق ذلك أيضًا على التراجيديا، فهي ليست امتثالًا (aufführen) وليست تمَثُّلًا (vorführen)، بل إحداث للصراع بين الآلهة القديمة والحديثة. انظر المرجع نفسه، ص 46 (التشديد من عندنا).

كنت قد قُلتُ سابقًا إنّ هذه الأطروحة القائلة بوظيفة الفن التاريخانية تبدو أحيانًا صعبة التوفيق مع أطروحة وظيفته الأنطولوجية. لذلك أكرّر أنّه من الصعب أن نرى كيف يمكن أن يكون للوحة فان غوغ وظيفة تأسيس تاريخانيّ، بما أنّها قد رُسمت بينما كان «عالمها» (إذا ما قبِلنا أطروحة هيدغر في كون الأمر يتعلق بحذاء فلّاحة) يختفي ليحلَّ مكانه التوطيد العقليّ التقَنيّ. وليس من الصدفة دون شك ألّا يحتوي التحليل الذي يقترحه هيدغر أيّ إشارة إلى وظيفة عمل فان غوغ التاريخانية.

علينا إذًا أن نتساءل عمّا إذا كان الفن **في ذاته** يملك وظيفة أساسٍ تاريخاني، أم يتصل الأمر بوظيفة لا يمكنه أن يؤدّيها إلّا في عصورٍ مُعيَّنة؟ يسأل هيدغر هذا السؤال في نهاية النص وفي الفقرة المضافة (zusatz): هل ما زال بإمكان الفن أن يكون أساسًا تاريخانيًّا في عصرنا الحالي، أم هل يكون هيغل على حق وهو يرى في ذلك ظهورًا للروح المطلَقة «فات أوانه»؟ بيد أنّ هذه الفقرة تبيّن أنّه يعطي الكشف الفنّي **في ذاته** وظيفة التأسيس التاريخانيّ. وبالفعل، عندما يسأل هيدغر السؤال الهيغليّ، فإنه يطابق بينه وبين السؤال عمّا إذا كان الفن **بذاته** يحتضر، ممّا يعني أنّه فعلًا يعتبر التساؤل عن وظيفة الفنّ التاريخانية تساؤلًا عن طبيعته أو ماهيته. نجد هذه الأطروحة من جديد في ندوة شتاء سنة 1934_1935، مطبّقة على الشعر هذه المرّة: «[...] ينبجس من الشعر الدازاين/ الوجود التاريخيّ للشعوب، وصعودُها، وبلوغُها الذروة، وانحطاطُها، و[...] وتنبجس منه أيضًا المعرفة الأصيلة، بمعناها الفلسفيّ. وينبثق منهما معًا تحيينُ الكيان

العينيّ لشعب ما بوصفه شعبًا من خلال **الدولة**، هذه هي السياسة. هذا الزمن الأصليّ والتاريخيّ للشعوب هو بالنتيجة زمن الشعراء والمفكّرين ومؤسّسي **الدولة**، أي زمن الذين يؤسّسون الوجود التاريخي للشعب ويبرّرونه. إنهم المبدعون الحقيقيون[608].» في هذه الفقرَة، نرى بوضوح قيمة الشعر التأسيسية المطلقة. يعتبر هيدغر بالطبع الشاعر والمفكّر ومؤسِّس الدولة مبدعين ومؤسّسين للوجود التاريخي للشعب، ولكنّه، على الرغم من ذلك، يعتبر الشعر أوّل الثلاثة مطلّقًا، بما أنّه يسبق المُفكِّر، الذي يسبق بدوره مُؤسِّس **الدولة**.

إنّ ذلك لا يمنع وجود علاقة وثيقة بين الشاعر والمفكّر والتاريخانية. ولكن، في عصر الميتافيزيقا، يكون «المفكّر» هو الميتافيزيقيّ. وها نحن نعود إذًا من جديد إلى سؤالنا: كيف يمكن أن نتجنّب تضامن الفنّ مع الإخفاء الميتافيزيقي، بما أنّ هذا الإخفاء هو أيضًا يحدّد العصر؟ كيف يمكن للفن أن يبقى كشفًا للكينونة، بينما هو مرسَّخ في عصر نسيان للكينونة، وبما أنّه لا يمكن فصله تاريخانيًّا عن الماهية الأعمق لهذا العصر؟ إنه سؤال لا جدوى من البحث له عن جواب.

التصوّر الثاني للأثر الفنّي، ذلك الذي يعتبره معرفة وجديّة، أي انزياحًا عن الكينونة ـ في ـ العالم المعتمِدة على حكم الرأي، لا يواجه المشكلات نفسها. فهذا التصوّر يتمحورعلى التناقض بين النتاج والعمل الفنّي، في ما يخصّ عَلاقتهما بالمادّة المستعمَلَة. يصوغ هيدغر إشكالية العَلاقات بين المواد والشيء المُنتَج أو المبتَكَر

---

(608) *Op. cit.*, pp. 58-59.

في فقرة شهيرة وشَديدةِ الغموضِ خصّصها لما سمّاه بالصراع (في داخل العمل الفنّي) بين الأرض والعالَم. يمكننا صياغة هذا الإشكال، مستخدمين مفردات معروفة، فنقول عندها إنّ «الأرض» مرجعها الطبيعة (physis) وبالتحديد المادّة، ومَوادّ (matériaux) العمل الفنّي؛ أمّا «العالم» فهو، كما نعلم، يدلّ على وظيفة العمل التمثُّلية. ولكن، يبدو أنّ عَلاقة النتاج بالأرض ليست كعَلاقة العمل بها، فالنتاج يستغلّ الأرض ويسعى إلى اختفائها في وظيفةٍ نفَعية. والمادّة لا تُعارُ اهتمامًا إلّا إذا كانت مناسبة للاستعمال المنشود. أمّا في العمل الفنّي، فالأرض، على عكس ذلك، هي موضوع في حدّ ذاتها. هي بالطبع لا تنتمي إلى انفتاح العالَم، بما أنّها من حيث التعريف ما يبقى مذخورًا؛ ولكنّها تأتي وتدخل في الانفتاح، ولو أنّها تدخل كأرض تنسحب في ذاتها. يترك العملُ الفنّيّ الأرضَ لتكون في كينونتها، فهو لا يُخضعها لغائية خارجية، ولا يسعى إلى اختراقها (هذا السعي، المحكوم بالفشل، هو مسعى العلم[609]). وبسبب أنه يدعها تكون

---

(609) مع أنّ تقابل النتاج، الذي «يبلي» الأرض، والعمل، الذي يحترمها، هو تقابل شائع، فإنه لا أساس حقيقيًا له. لنأخذ مثل الرسم: من البديهي أنّ سيرورات التغيّر التي ترضخ لها الأصباغ المعدنية أو النباتية (لن نتحدّث عن الألوان المركّبة، فهيدغر يرفضها دون شك، لأنّها «صناعية») تخضع للغايات نفسها الغريبة عن الأصل التي تخضع لها الأرض كطين بين يدَي فخّاريّ القرية. فتحضير أزرق اللازورد مثلًا يعتمد على عدّة عمليّات ميكانيكية، منها رش الحجر، وعجن المسحوق وخلطه بصمغ الصنوبر لإزالة كلّ شوائب الحجر الأوّل، إلخ... بمعنى آخَر، يعتمد ظهور اللون الصافي على مجموعة من العمليات التي تخرج غايتها عن جوهرها الخاص، فلا تحترم تحفّظ الأرض، و«تجبرها» على العمل، كما يجبرها النتاج الحرفي.

ما هي، يستطيع لذلك تحديدًا أن يجعلها تحضُر في تراجعها. لهذا السبب، لا يفتح العمل الفنّي عالمًا ما فَحَسْبُ، بل يقيم الصراع بين الأرض والعالَم: إنه يقود الأرض، في تراجعها نحو ذاتها، إلى البزوغ (ragen) في العالم، ويُعيد العالَم إلى الأرض، أي يقوده إلى التأسُّس عليها. ولأنّ الأرض والعالم لا ينفصلان في صراعهما، ولأنّ العمل الفنّي يقيم عدم إمكانية فصل الاثنين في هذا الصراع فإنّه يكون أيضًا حلول الحقيقة بما أنّ الحقيقة ليست سوى هذه الحركة بين التراجع وكوّة الضوء: «لا تبزغ الأرض من خلال العالم ولا ينبني العالم على الأرض، إلّا لأنّ الحقيقة تحلّ بوصفها الصراع الأوّل بين كوة الضوء والذخيرة[610].»

من المفروض أن تُؤسِّس كلّ هذه الاعتبارات وظيفة الفن الوجودانية، أي قدرته على تشكيل صدمةٍ (stoß) وقرع (anstoß). هذه الصدمة هي الكشف عن كون العمل الفنّي كائنًا. ليس هذا الكشف احتفاظًا بكينونته المخلوقة، بل حدثًا راهنًا دائمًا لهذه الكينونة. إنّ «المبحَث» الوحيد للعمل الكائن هو «واقع» وجوده: «[...] أن يكون العمل الفنّي في حدّ ذاته، فذلك تحديدًا، أمر خارق للعادة. وليس معنى ذلك أن يرتجّ العمل الفنّي تحت وطأة حدَث كينونته المخلوقة، بل هو هذا الحدث؛ أن يكون العمل بصفته هذا العمل، الذي يرميه أمام نفسه، كما كان يفعل دائمًا ومنذ البداية. كلّما انفتح العمل الفنّي بشكلٍ أَساسيّ، توهَّجت فرادةُ حدث كينونته، أي إنّه كائن وليس غير كائن. وكلّما كان تأثير هذه الصدمة أساسيًا

---

(610) *OA*, p. 61 (= *Holzwege*, p. 41).

أكثر، أصبح العمل اكثر تغريبًا وتفرّدًا[611].» تتشابك عدّة مباحِث في هذا المقطع. فالتعريف بكينونة العمل الفنّي المخلوقة كحدث كينونته (أي كمَوْضَعةٍ لواقع كونه كائنًا) يرتبط بشكلٍ مُباشِر بوضعه الأنطولوجيّ. والمهمّ في العمل الفنّي، وعلى نقيض النتاج، ليس غرضه (سواء فُهِم هذا الغرض على كونه مرتبطًا بعلّة أو بغايةٍ ما)، ولا، على عكس العلامات التواصلية، ما يحلّ العمل مكانه، بل المهم كونه كائنًا فَحَسْبُ. وبما أنّه يموضع كينونته الخاصّة كحدَث، فهو إذًا يُظهر في الوقت نفسه الكينونة بذاتها، بما أنّ الكينونة هي حدث.

يُذكِّرنا هذا التصوّر بالطبع بنظرية رومانسيّي يينا، وتحديدًا باثنتين من أطروحاتهم الأساسية تتعلّقان بطبيعة العمل الفنّي: أنّنا نشهد في العمل الفنّي انصهارًا للدلالة والكينونة (من هنا ذاتيّة مرجعه)، ممّا يجعل منه أمْثَلةً لهيكلة الكينونة ذاتها. قد رأينا بالطبع أنّ هيدغر يرفض التصوّر الرومانسي للرمز، ولكنّ ما يقوله عن العمل الفنّي، في ما يخصّ «مَوضَعة» كينونته الخاصّة باعتبارها تُشكِّل وحدها «ذاته» الحقيقية، وفي ما يخصّ قدرته على استيعاب ماهية الكينونة في داخل ومن خلال فرادة ما (فرادته هو الخاصة)، إنما يرسم حدود الحقل نفسه الذي ترسمه نظرية يينا الخاصّة بالرمز.

ولكنّ للفقرة التي استشهدنا بها أهمية أخرى. فهي تحقّق الانتقال من تَصوُّر الانزياح كاختلاف بين العمل الفنّي والنتاج، إلى تَصوُّره انزياحًا بين العمل الفنّي والحياة اليوميَّة (quotidienneté) غير الأصيلة. وفعلًا، فالعمل الفنّي «يغرِّب» دائمًا: «[...] كلّما كان العمل

---

(611) *OA*, p. 73-74 (= *Holzwege*, p. 52).

في داخل انفتاح الكائن الذي فتحه العمل بذاته، أحدث فينا اضطرابًا ودفع بنا إلى داخل هذا الفتح وخارج المعتاد في الوقت نفسه. **أن نتبع هذا الاضطراب يعني إذًا أن نغيّر عَلاقاتنا العاديّة بالعالم وبالأرض، وأن نحتوي ما لنا من أفعال جارية، أفعال «صُنْع» و«تقويم» و«معرفة» و«ملاحظة» إحتواءً رصينًا مُتحفِّظًا يسمح لنا بالإقامة في الحقيقة التي تحدث في العمل الفنّي**. ومن شأن هذه الرصانة في الإقامة أن تجيز بدورها للمُبتَدَع أن يكون عينَ **العمل** الذي هو عليه. وإليك هذا: أن نجيز للعمل الفنيّ أن يكون كذلك هو ما سنسميه بـ**حفظ** العمل الفنيّ. وإذْ يهَب العمل الفنيّ نفسَه كعمل واقعي في كنف كينونته المبتدَعة، أي كعمل موجود الآن بسمته كعمل فنيّ، فما ذلك إلا لأجل المُحافَظة فقط[612].»

إذا كان الاختلاف بين العمل والنتاج يخصّ نمط الإبداع، فإنّ الاختلاف بين **العمل** والوجود اليومي يرجع إلى تلقّيه، أي إلى «**حفظه**.» قبل الصدمة التي يحدثها العمل الفنّي، تبدو الكائنات في كلّيتها مطَمئِنة، وكذلك نبدو لأنفسنا في تَعلُّقنا بها. عندما يفتح العمل عالمًا، يجعلنا نكتشف بأنّ ما هو مطَمئِن إنما بدا كذلك لأنّنا كنّا عالقين في نمط وجود الحياة اليوميّة والزيف[613]. وقد بيَّنَ نوفاليس قبل ذلك هذه الوظيفة المزدوجة: فالعمل الفنّي بوصفه

---

(612) *OA*, p. 74-75 (= *Holzwege*, p. 52-53), (التشديد من عندنا).

(613) انظر بهذا الخصوص: F. W. von Herrmann، مرجع مذكور سابقًا، ص286.

كشفًا للواحد الكلّي يكشف في الوقت ذاته أنّ الوجود الأمبيريقيّ في خصوصيّته ليس إلّا وهمًا. مع هيدغر تتغيّر المفردات المستعمَلة، ولا يمكن الخلط بين تعريف المجالَين المستحضَرَين وثنائية المتناهي واللامتناهي الرومانسية. مع ذلك، تبقى البنية الوظيفية نفسها. يسمح لنا الفنّ بالوصول إلى «واقعٍ» آخَر، كاشفًا في الوقت نفسه عن «زَيف» الواقع اليومي.

تأخذ إذًا أطروحة هيدغر الخاصة بطبيعة الفنّ الوَجديّة شكلا ثلاثيًا: على المستوى المعرفيّ، تُناقض «المعرفة» الفنّية ككشفٍ للكينونة المعارفَ المعتمدة على حُكم الرأي. وعلى مستوى نمط الكينونة، يُناقض العمل الفنّي، بصفته كيانًا ذاتيّ المرجع، النتاج غير الذاتيّ الغاية. أخيرًا على مستوى الوظيفة، فإنّ العمل الفنّي، بما أنّه يُسبِّب وجدًا (extase)، يناقض الكينونة ـ في ـ العالم الزائفة، للحياة اليومية.

نرى بوضوح أنّ التصوّرَين، أي تَصوُّر وظيفة الفنّ التاريخانية وتَصوُّر منزلته الوَجدية، مُستقِلّ واحدُهما عَن الآخر. بهذا المعنى، قد تسمح النظرية التي تعتبر الفن انزياحًا وجديًا بالنسبة إلى الزيف بتَجنُّب المشكلات التي تلقاها الأطروحة القائلة بأنّه يملك وظيفة تأسيس تاريخانيّ، ولكن ثمن ذلك هو تغيير الإشكالية: لم يعد الفنّ يُحدَّد بمقابلته للميتافيزيقا بل مقابلته لزيف الحياة اليومية. بتعبير آخَر، لم يتم حلّ المشكلة الموجودة منذ البداية البتة. فهيدغر يكتفي بالانتقال إلى حقلٍ آخَر لكي يتجنّب التناقض الذي لا مفرّ منه والناجم عن توكيده المزدوج على سلطة التنكّر الميتافيزيقية المُطلَقة وعلى وظيفة العمل الفنّي الأنطولوجية.

ذكَّرتُ في تحليلي للرومانسية أنّ منزلة الفنّ الوَجدية ترتبط بخصوصية مفترَضَة لِ«لغة» فنّيّة تمتلك ميزات لا يملكها سائر نشاطات الإنسان السيميائية. لقد ميّزتُ بين وجهَين، الأوّل هو الفنون غير القولية، وهي لا تبلغ مرتبة الفن إلّا بوصفها قابلة للنقل إلى بنية تمَثُّلية ذات طابع تأويليّ، والثاني هو الفن القوليّ، المعرَّف شعرًا، والذي يصبح الفن البارادیغميّ، لأنّ ماهية الفن تتحقّق فيه بأنسب الطرائق. في كتاب **أصل العمل الفنّي**، يقدّم هيدغر مُلاحَظات من النوع نفسه.

يُدخل هيدغر، في مكانٍ استراتيجيّ من نصّه، فكرة القول الشِّعريّ، وذلك في الجزء الثالث الذي يُحقِّق العودة إلى السؤال الأساسي الخاص بماهية الفنّ. وتمّت العودة إلى هذه المسألة انطلاقًا من تعريف العمل الفنيّ كحلول للحقيقة. ليس حلول الحقيقة هذا سوى قصيدتها، «إضفاء الشعرية عليها»، قولها الشعريّ: «الحقيقة، بصفتها كوّة ضوء وذخيرة للكائن، تنبثق كقصيدة. **كلّ فن هو في جوهره قصيدة، لأنّه يترك حقيقة الكائن تحدث بذاتها**. هنا يسكن العمل والفنّان معًا: جوهر الفن هو الحقيقة نفسها في فعلها. تسمح قصيدة الفن هذه بأن ينفتح فضاءٌ في وسط الكائنات حيث كلّ شيءٍ يظهر بشكلٍ يختلف عن العادة[614].»

---

(614) *OA*, p. 81 (= *Holzwege*, p. 58), (التشديد من عندنا). نجد ذلك أيضًا في: «Terre et ciel de Hölderlin», *Approche de Hölderlin*:

«الفن هو ترك ما هو غير مرئي يظهر من خلال إبرازه له، وهو إذًا أعلى أجناس العلامة. تمتدّ قاعدة وقمّة هذا الإبراز كترنيمٍ شعري في القول» (ص 209).

النهوض بالقول الشعريّ، ليكون جوهر الفنّ، ذو لازمة مزدوجة: من ناحية أولى، يحتلّ الشعر مكانًا مُميَّزًا ضمن مجموع الفنون، ومن ناحية أخرى، يتمّ تصوّر الفنون غير القوليّة بحسب البارادیغم الكلامي. في فقرة مركزية، ينفي هيدغر إخضاع الفنون الأخرى للشعر ويشدّد في الوقت نفسه على مكانة الشعر المميَّزة: «إذا كانت الفنون كلّها في ماهيتها قصيدة، فيجب أن يكون بالإمكان إعادة الفنّ المعماريّ والنحت والموسيقى إلى الشعر. هذا الاقتراح اعتباطيّ تمامًا. وبالتَّأكيد فإنَّه كذلك طالما فسّرنا هذا الأمر بأنّه يعني أنّ الفنون المذكورة هي تنويعات من فن الكلام، هذا إذا ما جازت الإشارة إلى الشعر بهذه الطريقة التي قد تؤدّي إلى سوء فهم. ولكنّ الشعر (poesie) ليس سوى نمط من بين أنماط أخرى في مشروع الحقيقة المُنير، أي في القصيدة (dichten) بالمعنى الواسع للكلمة. مع ذلك، يحتفظ العمل المَقول، أي الشعر بمعناه الضيّق، بمكانةٍ مُميَّزة ضمن مجموع الفنون[615].» يطرح هذا النص سؤالَين: لماذا يحتلّ الشعر مكانة مميّزة بين الفنون، وكيف يمكن ربطه بسائر الفنون، علمًا أنّ هذه الفنون لا يمكن أن تُشكِّل مُجرَّد أصنافٍ مشتقّة؟

يكمن الجواب عن السؤال الأوّل في الأطروحة القائلة بأنّ اللغة هي بيت الكينونة: اللغة هي عدم اختفاء (unverborgenheit) الكينونة، بصفتها ما «يحدث.» نجد هذه الأطروحة قبل ذلك في تحليل «إتاحة» (befindlichkeit) الكينونة ـ هنا، الذي يقترحه هيدغر في كتاب **الكينونة والزمان**: يتمّ فعلًا استيعاب الكينونة في العالم وَفْقَ

(615) *OA*, p. 82 (= *Holzwege*, p. 59).

نمطين اثنين هما الفهم (verstehen) والتفسير (auslegen). أهميّة اللغة في **أصل العمل الفنّي**، أكبر، فهي ترتبط مباشرةً بالـ«مشروع» المطابق في تَصوُّره للإسقاط (geworfenheit): فاللغة هي فعل إسقاط الانفتاح بذاته، وهو فعل من خلاله يتقرّر كيف سيكون الكائن في انفتاحه وكيف ستختفي الكينونة في انفتاحها. فالانفتاح لا يكون ممكنًا إلّا في اللغة ومن خلالها، ممّا يعني بالطبع رفض أي تعريف تواصليّ للغة: «لكي نرى ذلك [أي، لكي نرى ما الذي يضع الشعر في مركزه المُميَّز]، يكفي أن نحصل على فكرة صحيحة عن اللغة. الفكرة السائدة عن اللغة تقول بأنّها أداة تواصُل. هي تصلُح للتحاور والتشاور، وبصفة عامّةً للتوضيح والتفاهم. ولكنّ اللغة ليست فقط تعبيرًا، فَحَسْبُ أو قبل كلّ شيء، شفهيًّا أو كتابيًّا لما يجب نقله. إنها أكثر من مُجرَّد وضع ما هو ظاهر أو مخفي في سياق التواصل، من خلال الكلمات والجُمَل، ذلك أنّ اللغة هي التي تقود الكائن بصفته تلك إلى الانفتاح. حيث لا تنتشر أيّ لغة، كما في كينونة الحجر والنبات والحيوان، فلا انفتاح هنالك للكائن ولا انفتاح بالتالي لغير الكائن وللفراغ[616].» يرتبط رفض التعريف التواصليّ بتَصوُّر للّغة يعتبر في صلبه أنّها تقوم بتسمية الأشياء. وأصل هذا التصوّر دينيّ، ويؤدّي عند هيدغر إلى نظريّة «الكلمات الأساسية» التي يبني عليها

---

(616) *OA*, pp. 82-83,
(المرجع نفسه).
انظر أيضًا:
Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin,
مرجع مذكور سابقًا، ص 79.

ممارسته التأويلية عند قراءته الأعمال الشعريّة: «بما أنّ اللغة تسمّي لأوّل مرّةٍ الكائن، فإنّ مثل فعل التسمية هذا يسمح للكائن وحده دون غيره بأن يصل إلى الكلام والتمظهر. فعل التسمية هذا هو وضع الكائن في كينونته انطلاقًا من الكينونة. وهذا القول هو إذًا مشروع كوّة الضوء حيث يقالُ كيف وبأيّ صفة يصل الكائن إلى المفتوح[617].» مثل هذا التصوّر للّغة يؤدّي حتمًا إلى نزعة ذرّيّة في الدلالة لا تعير اعتبارًا للأبنية النحوية ولا للبعد التداوليّ طبعًا[618]. تقتصر اللغة بحسب تَصوُّر هيدغر، على كونها مُجرَّد قاموس، وإن يكن قاموس «الكلمات الأساسية للكينونة.» سأعود إلى هذا الموضوع لاحقًا، عندما أحلّل مُمارَسة هيدغر التأويلية.

لقد ارتبط هذا التصوّر للّغة طَوالَ الثلاثينيّات وحتّى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبالأخصّ في كتاب **أصل العمل الفنّي** وفي أولى الدراسات حول هُوْلدِرْلين، ارتباطًا وثيقًا بنظريّة التاريخانية. فاللغة هي دائمًا لغة تاريخية لشعبٍ معيَّن، أي هي الحقل حيث ينشأ قَدرُه التاريخاني ويتقرَّر ويجري: «كلّ لغة هي حضور للقولِ الذي ينفتح فيه تاريخانيًّا، لشعبٍ ما، عالمُه، وتُحفَظ الأرض كأرض منغلقة. والقول الذي يُسقِط هو القول الذي، في إعداده لما يقال، يجعل ما

OA, p. 83 (= *Holzwege*, p. 60). (617)

(618) البعد التداوليّ، في مكوّناته التواصلية والتعبيرية معًا، إنما يعود على كلِّ حال إلى انحطاط اللغة. انظر مثلًا:
Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et le Rhin,
مرجع مذكور سابقًا، ص69.

لا يقال يأتي في الوقت نفسه إلى العالم بوصفه ذاك. وهكذا في مثل هذا القول إذًا تستعدّ، لملاقاة شعبٍ تاريخانيّ، أفكار ماهيته، أي نمط انتمائه إلى تاريخ العالم[619].»

هكذا يتم إرساء أسس المُطابَقة بين اللغة والقول الشعريّ بصفته ماهية الفن، بما أنّهما كليهما محدّدان في الآن ذاته بوظيفتهما الأنطولوجية (onto-logique) ومنزلتهما التاريخانية. ولكن هيدغر يضيف، متحفّظًا: «**القصيدة** هنا هي إذًا مُفكَّر فيها بالمعنى الأوسع للكلمة، وفي الوقت ذاته في عَلاقة وَحْدة وثيقة جدًّا باللغة والكلام، حتّى إنّ السؤال عمّا إذا كان الفنّ في كلّ أنماطه، من الفنّ المعماريّ إلى الشعر، يستنفد حقًّا ماهية **القصيدة**، يظلّ سؤالًا قائمًا[620].» ليس هذا التحفّظ مدهشًا إلّا لأوّل وهلة، فهو يعِدُّ في الواقع المجالَ لأطروحة الوَحْدة الأساسية بين القصيدة والفِكر (denken) التي نجدها في التحليلات المُخصَّصة لهُوْلدِرْلين.

يمكن نعت الشعر وفن اللغة، «بالقصيدة الأكثر أصالة بالمعنى الصحيح[621]»، لأنّ اللغة هي بذاتها قصيدة. ولذلك، يمكن تحديد عَلاقته بباقي الفنون: «اللغة ليست إذًا قصيدة لأنّها شِعْر أوّل (urpoesie)؛ بل العكس، الشعر هو الذي يصل إلى ذاته في اللغة، لأنّ اللغة تحتفظ في ذاتها بالماهية الأولى للقصيدة. **أمّا الفن المعماري**

(619) *OA*, p. 83 (= *Holzwege*, p. 60).

(620) *OA*, p. 83-84 (= *Holzweg*, p. 60).

(621) *OA*, p.84 (= *Holzwege*, p. 60) : «die ursprüngliche Dichtung im wesentlichen Sinne»).

والنحت، فلا يحضران إلّا في مفتوح فِعلَي القول والتسمية اللذين يحكمانهما ويقودانهما. ولكن لهذا السبب تحديدًا، يبقيان طريقَين ونمطين مفردين لإرساء الحقيقة في العمل الفنيّ. فهما، كلٌّ لذاته، قصيدة خاصّة في داخل كوّة ضوء الكائن الحادث، رغم عدم ترائيه في اللغة تمامًا[622].» لذلك، لئن كانت الفنون الأخرى غير مشتقة من الشعر، فإنها مع ذلك تعود أقلّ منه إلى الأصل، بما أنها محكومة ومَقودة بمفتوح فِعلَي القول والتسمية الذي يحصل في اللغة.

ولكن، إذا كانت الفنون غير القولية تفترض مسبقًا دومًا كوّة ضوء الكائن كما تحصل في اللغة، فكيف يمكن لنا أن ننعتها بالقول الشعريّ إذا ما كان هذا الشعر مُعرَّفًا على وجه التحديد بحصول كوة الضوء هذه؟ لنذكّر بأنّ هيدغر رفض أن تكون للعلم أيّ صلة أصيلة بسؤال الكينونة، لأنّه لا يتدخّل إلّا في كوة ضوء الكائن التي تكون قد حصلت: لا نرى كيف يمكن للفنون غير القولية أن تفلت من الحكم نفسه. مع ذلك، هي تفلت منه، بما أننا رأينا أنّ الهيكل الإغريقيّ قد جرت مطابقته على نحو صريح بفعل الفتح لعالم ما، وإذًا بحلول كوّة ضوء، حقيقة العالم الإغريقيّ. هيدغر لا يرى في ذلك أي تناقض، بل يؤكّد على العكس أنّ الفنون الأخرى تبقى «أنماطًا مفردة لإرساء الحقيقة في العمل الفنّي» لأنّها (deshalb) بالتحديد محكومة ومَقودة بالمفتوح الذي «حلّ» في فعلَي القول والفكر. في الواقع، بالرغم من هذا التوكيد المفعم شجاعةً، يواجه هيدغر الصعوبة نفسها التي واجهها معظم ممثّلي نظريّة الفنّ التأمّليّة، وهي الجمع في نظرية واحدة بين الفن القوليّ والفنون غير

(622) المرجع نفسه (التشديد من عندنا).

القولية، مع العلم أنّ هذه النظريّة محورها الكلمة (logocentrique) (دون مبالغة في التعبير) أي أنّها تميل إلى وضع ماهية الفن في وظيفته التأويلية وتصوّر هذه الوظيفة كوظيفة لغوية، صراحة أو ضمنًا. ولا يفلح هيدغر في التخلص من هذه الصعوبة بأفضل ممّا فعل سابقوه، فهو لا يقدّم أي إشارة واضحة من شأنها أن تبيّن كيف التوفيق بين سمة الـ«ثانوية» في الفنون غير القولية بالنسبة للشعر وسمة كوة الضوء، الأصيلة مع ذلك، التي يُفترض أنها تحلّ فيها.

إنّ الرفع من قيمة الشعر واعتباره فنًّا باراديغميًّا مرتبط أيضًا ارتباطًا وثيقًا بالوظيفة التي عليه أن يؤديها كمحاوِر للفكر. بل يمكننا القول إنّ نظرية هيدغر الفنّيّة تصل إلى ذروتها في الأطروحة القائلة بهذا الحوار.

قد رأينا في تحليلنا لرومانسية يينا أنّ من غير الممكن استيعاب العَلاقة بين الشعر كفن باراديغميّ والفكر إلّا إذا قرأناه في إطار ثلاثية الفن والفلسفة والعلم. يجب أيضًا إعادة وَضْع ثنائية القول الشعريّ والفكر (dichtung/denken) عند هيدغر في إطار هذه الثلاثية صُنْع الشعر والفكر والمعرفة (Dichten/denken/wissen)، ويعود المصطلَح الثالث بينها في الوقت نفسه إلى العلوم والميتافيزيقا المُؤسِّسة لها. يقوم هيدغر إذًا بعملية نَقْل بالنسبة لمفكّري يينا، وهو نَقْل يتعلق بالفلسفة: وذلك ما كان عند الرومانسيين واحدًا من مصطلحَي الثنائية المختارة في معارضتها للعلوم لكونها عنصرًا غير أصيل، يصبح عند هيدغر موضع العنصر المُستبعَد، وهو موضع يصبح مُضاعَفًا، إذ يشمل في الوقت نفسه الميتافيزيقا والعلوم. ولكنّ

البنية تبقى هي نفسها تمامًا، فهي من عنصرَين مختارَين وعنصر ثالث وظيفته مقارنة تُبرِز الفَرق. وكما كانت وَحْدة الشعر والفلسفة عند الرومانسيين مبنية على «طرد» العلوم «الأمبيريقية»، كذلك الحوار بين الشعر (dichten) والفكر (denken) عند هيدغر، إذ يتم على حساب العلوم والميتافيزيقا. هذا النبذ للعلوم والميتافيزيقا إلى خارج المجال المُقدَّس هو نتيجة مُباشِرة لاستبعاد طرائق الكلام المرتبطة بنسيان الكينونة. يمكن للشعر والفكر أن يتحاوروا لأنّ كُلًّا منهما يُعتبَر انزياحًا عن خطابه المعتمد على حكم الرأي: اللغة التواصلية من جهة والخطاب العلمي والميتافيزيقي من جهة أخرى. ليس للفرق بين الشعر والفكر، الذي يقيم إمكانية توحيدهما (في رومانسية يينا) أو «الحوار» بينهما (عند هيدغر) من وجاهة إلّا لوجود هذه «التماثلية» (mêmeté) المبدئية الناجمة عن انزياحهما بالنسبة إلى خِطابَي حكم الرأي.

ما هي بالضبط طبيعة الحوار بين القصيدة والفكر؟ يختلف الجواب، بِحَسَب سؤال هيدغر، فقد يسأله بشكلٍ مُجرَّد (in abstracto) أو من منظور تاريخيّ. في الحالة الأولى، يبدو أنّه يقول بتفوّق القصيدة ضمنيًّا، وبتفوّق الشعر بشكلٍ أكثر عمليّة. فنقرأ، في «هُوْلدِرْلين وجوهر الشعر» (حول مرثاة «الخبز والخمر»): «قيلَ فيه شعريًّا ما كان يمكن هنا أن يُعرض فَحَسْبُ من قِبَل الفكر[623].»

---

(623) الترجمة والتشديد من عندنا:

«In ihr ist dichterisch gesagt, was hier nur denkerisch auseinandergelegt werden konnte» (*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, p. 48).

النص يعود إلى سنة 1936.

لا حاجة إلى التذكير بأنّ هذا القول يستعيد الأطروحة الرومانسية في مقابلتها بين الشعر والعَرْض الفلسفي. وإنّما من منظور هذا الاكتفاء الذاتي للقول الشعريّ مرة أخرى، يجب أن نُفسِّر المثال التأويلي القائل بشفافية الشرح الكاملة أمام كلّيّة العمل الفنّي: «من أجل حبّ ما يأتي شِعْرًا، يجب أن يسعى التوضيح إلى أن يصبح بذاته نافلًا. تتمثّل الخطوة الأخيرة، وهي أيضا الأصعب، في كلّ تفسير في الاختفاء مع كلّ توضيحاته أمام الحضور النَّقِيّ للقصيدة[624].» يتوافق هذا المثال تمامًا مع الأطروحة القائلة بوظيفة الشعر البارادیغمية في جريان الحوار بين الشعر والفكر، وهي أطروحة تصبح أكثر قوّة عبر السنين، بما أنّ النصّ الختاميّ من **مقاربة هُوْلدِرْلين** (وهو يعود إلى سنة 1968) يُؤكِّد: «الطريقة المطابقة للقصيدة في الكلام عنها لا يمكن أن تكون إلا القول الشعريّ. ففي هذا القول، لا يتكلّم الشاعر حول القصيدة ولا عنها. إنه يقول (dichtet) ما يخصّ القصيدة.[625]» هذا التوكيد، وموضوعه المُباشِر مسألة العَلاقة بين قصائد هُوْلدِرْلين ونصوصه النظرية، يصحّ مع بعض التعديل، على الشرح المُغاير (allographe)، وبالتحديد شرح هيدغر، الذي لا يمكنه أن يكون على مستوى القصيدة **إلّا** إذا تَحوَّل بدوره إلى قول شعريّ (dichtung).

بالإضافة إلى ذلك، يبدو تَفوُّق الشعر ذا عَلاقة بأصل وظيفته التاريخانيّ المطلق. في ندوة طور (Thor) سنة 1966، لاحظ رينيه شار (René Char) أنّ التعدّد الدلاليّ في قول هيراقليطس يجعل منه

(624) *Approche de Hölderlin*، مرجع مذكور سابقًا، ص8.

(625) المرجع نفسه، ص 182.

قريبًا للشاعر. فأجاب هيدغر إنّ ذلك يعود إلى علاقة غير محسوبة بين اللغة الإغريقية والطبيعة، أي إنّها كانت تدع الكينونة تحلّ في حركتها المزدوجة كانفتاح وتراجع. يعني ذلك ضمنيًا أنّ الشعر يحتفظ بهذه الصلة بالكينونة، فهو يبقى إذًا دائمًا أصيلًا. وهذا بالضبط ما يقوله هيدغر صريحًا بعد صفحتَين، حيث يؤكّد أنّ مُهِمَّة الفكر هي التفكّر في مصير الكينونة ويضيف أنّ القصيدة تُشكِّل في هذا العمل نوعًا من **الأورغانون** للفكر: «فالشعر لم يصر غير وفيّ لموضع الانبثاق الأوّل، في حين أنّ تَحوُّل الفكر ـ وتَحوُّل العالم ـ إلى فلسفة يُحدِّد على العكس الطريق الذي نتبعه حاليًا[626]...» لم يترك الشعر قطّ موطن الولادة ذاك الذي على الفكر أن يصل إليه من جديد من خلال تفكيك التقليد الميتافيزيقي والحوار مع الشعراء.

ولكن عندما لا يُتصوَّر الشعر كأصل تاريخانيّ مطلق أو بحسب ماهيته اللازمانية، بل كأنه منبثق بالأحرى في عصرٍ تاريخاني عينيّ، يمكن لعلاقته بالفكر أن تنقلب. نجد من جديد هنا السؤال عمّا إذا كان الكشف الفنّي للكينونة ممكنًا في عصر الميتافيزيقا الناجزة. من هنا تلك الأسئلة التي نجدها في آخِر سطور **أصل العمل الفنّي** والتي كنت قد أشرتُ إليها سابقًا: «[...] في دازاينِنا / وجودنا التاريخانيّ، هل يكون الفنّ أصلًا أم لا؟ هل يستطيع أن يكون أصلا وهل يجب عليه ذلك؟ وبأيّ شروط؟[627]» في الخاتمة، يعيد هيدغر وضع هذه الأسئلة في منظور حكم هيغل القائل بأنّ الفنّ هو صورة ناجزة من

---

(626) *Vier Seminare*, V. Klostermann, 1977, p. 22.

(627) *OA*, p. 89 (= *Holzwege*, p. 65).

صيرورة الروح المطلقة تمّ تجاوزها. هذا الحكم، كما يقول هيدغر، هو حكم عصر من عصور الكينونة يطابق بين الحقيقة ويقين المطلَق: فموضع الفن في النسق الهيغليّ هو موضع أسنده إليه هذا المبدأ التاريخانيّ للحقيقة. يمكننا بالطبع أن نعترض على ذلك قائلين بأنّ رومانسيّي يينا، بل وشيلنغ أيضًا، في **فلسفة الفن**، كانوا بالعكس يرون في الفنّ الناجز إتمامًا مستقبليًا للفلسفة. وهم مع ذلك ينتمون دون شك إلى عصر هيغل التاريخانيّ نفسه. إنّ استنتاج هيدغر القائل بأنّه لا يمكن مساءلة حكم هيغل إلّا ابتداءً من موضعٍ يختلف عن موضع الميتافيزيقا، لا يبدو إذًا ضروريًا البتةَ.

وفي المقابل، إذا سلّمنا باستنتاج هيدغر، فسيترتّب عن ذلك أنّه لا يمكن للفنّ أن يكون أصلًا لعصرنا التاريخانيّ، لأنّ تَصوُّر حقيقة هذا العصر (وبالتالي كينونته) يمنعه من أن يكون مثل هذا الأصل. ولا يمكنه أن يصبح من جديد أصلًا إلّا بعد الخروج من هذا العصر. هذا الخروج هو «بين يدَي» مصير الكينونة، ولكن يمكن للمُفكِّر أن يُمهِّد له. فالتفكّر بماهية الفن «هو إعداد قَبْليّ وهو بالنتيجة لا غنى عنه بالنسبة إلى صيرورته. وحدها مثل هذه المعرفة تعِدّ للعمل الفنّي فضاءه، وللمبدعين طريقهم، وللحرّاس موضعهم[628].» لم يعد الفنّ إذًا، في ماهيته القصائدية وصورته المميَّزة ـ الشعر ـ هو ما يقود الفكر الباحث؛ بل على العكس، فالفكر هو الذي يُمهِّد لصيرورة الفن من جديد أصلًا (يتعلق الأمر بالمفردات نفسها التي يستعملها، وبالموقف الذي دافع عنه شيلنغ في **فلسفة الفن**، وبالتعبير ذاته تقريبًا).

---

(628) المرجع نفسه.

إذا ما وضعنا جانبًا الإشكالية التاريخانية ووضعنا أنفسنا على صعيد مسألة المنزلة العرفانية للفن (أي للشِّعر)، أمكننا القول إنّ هيدغر يتأرجح بين موقف جماعة يينا والموقف الهيغليّ: الفنّ أكثر من الفكر، والفنّ أقلّ من الفكر. لا يمكن في كلتا الحالتَين اختزال دوافعه المفهومية في دوافع رومانسيي يينا أو دوافع هيغل، ولكنّ النتيجة هي نفسها في ما يتعلق بمنزلة الفنّ. يعتبر الشُّرّاح عامّةً أنّ التصوّرَين ينتميان إلى مرحلتَين مختلفتين في فكر هيدغر. وبالفعل، فكلّ المقاطع التي استشهدتُ بها لأوضّح التصوّر الأوّل تعود إلى ما بعد سنة 1936. وصحيح أيضًا، كما كنت ردّدت مرارًا، أنّ الاحتفاء بالدور الباراديغميّ للشِّعر يصبح أشدّ إلحاحًا في النصوص التي كُتبَت بعد الحرب العالمية الثانية. ونلاحظ في موازاة ذلك، الغياب شبه التام للأطروحة القائلة بضرورة التأمّل في ماهية الفن كمُهِمَّة مستقلّة للمُفكِّر وإعداد ممكن لعودة الفن من جديد كأصل. مع ذلك، فالتصوّران **كلاهما** موجودان في **أصل العمل الفنّي**، حيث يشكّلان منظورَين مختلفَين، هما منظور الإرساء المطلّق (الأصل الإغريقي أو ماهية الفن بذاته) ومنظور الإرساء المتعلق بالحقب. إنّ الميتافيزيقا، في المنظور الثاني، وبالنتيجة أيضا تفكيكُها بواسطة فكر الكينونة، تتفوّق على الفن. بتعبير آخَر، يمكن قراءة تَطوُّر هيدغر كإسقاطٍ زمنيّ لثنائية المنظورات هذه الماثلة منذ كتاب **أصل العمل الفنّي**.

السؤال الأخير يهمّ طريقة هيدغر في تفسيره للاختلاف بين الخطاب الشِّعريّ والفكر. ففي الواقع، لكي يصبح الحوار

ممكنًا، يجب في الوقت نفسه أن يقول الشعر والفكر القول نفسه وأن يقولاه بشكلٍ مختلف. عليهما أن يقولا الشيء ذاته، لأنّ بإمكان الفكر، على خلفية هذا التماثل وحده دون غيره، أن يعطي للشِّعر توضيحًا (erläutern). ثم يجب أن يقولاه بشكلٍ مختلف، وإلّا صار الحوار تردادًا صِرْفًا. تضمن تماثلية العمق وآخريّة القول ترجمة قابلية الأسلوبَين كليهما للترجمة المتبادلة. نعرف أنّ التماثلية الكامنة في عُمْق القول الشعري وعمق الفكر - «موضوعهما المشترك» - ليست سوى حقيقة الكينونة. ولكنّ هيدغر لا يتكلّم كثيرًا عندما يتعلّق الأمر بتفسير ما يُميِّز النشاطَين الواحد من الآخَر. نقرأ في خاتمة «ما هي الميتافيزيقا؟» (1943): «إنّ الفكر، وهو يخضع لصوت الكينونة، يبحث له عن الكلام الذي من خلاله تأتي حقيقة الكينونة إلى اللغة [...] وفعل التسمية لدى الشاعر هو من الأصل ذاته. ولكن بما أنّ الشبيه لا يكون شبيهًا إلا كالمختلف، فإنّ الإنشاء الشعريّ (das Dichten) والفكر إذا ما تشابها بأنقى ما يكون التشابه، في عنايتهما بالكلام،، فكلاهما مفصولان في الآن نفسه، من حيث ماهيتهما بأكبر المسافات. فيقول المفكّرُ الكينونةَ، ويسمّي الشاعرُ المقدَّسَ. أمّا إذا أردنا أن نعرف كيف يحيل كلٌّ من القول الشعري والشُّكر والفِكر، إذا ما فكّرنا ابتداءً من ماهية الكينونة، بعضها إلى بعض وهي في الوقت نفسه متمايزة، فينبغي أن يظلّ السؤال ههنا مفتوحًا. من المحتمَل أنّ الشكر (Danken) والقول الشعريّ ينبثقان بشكلٍ يختلف عن الفكر الأصلي، وأنّهما يستعملانه دون أن يشكّلا رغم ذلك فكرًا

لذاتهما[629].» نلاحظ أوّلًا أنّ هذا المقطع يتعارض مع الأطروحة القائلة بأنّ القول الشعريّ هو اللغة الأصلية، بما أنّ هيدغر يسلّم هنا باحتمال فرضية ولادة الشعر من الفكر الأصلي. وقد لاحظ قبل ذلك بقليل: «جواب الفكر هو أصل الكلام البشريّ، وهو كلام يولّد وحده اللغة كإفشاءٍ للكلام في الكلمات[630].» ولكنه في «هُوْلدِرْلين وماهية الشعر» (1936) يؤكّد عكس ذلك: «[...] الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة. [...] يجب [...] فهم ماهية اللغة ابتداءً من ماهية الشعر[631].»

---

(629) *Questions I*, p. 83 (= *Was ist Metaphysik ?*, V. Klostermann Verlag, 12ème édition, 1981, p. 51).

لن أدخل في نقاش عن تغيير هيدغر لكلمة (Danken) بكلمة (Denken)، بين طبعةٍ وأخرى. وعلى أي حال، لا تعير الترجمة الفرنسية أي اهتمامٍ لهذا التغيير.

(630) المرجع نفسه، ص 81 (= ص 50). إنّ «عبارة أناكسيماندر» (La parole d'Anaximandre) (ضمن: *Chemins qui ne mènent nulle part*) في ما يتعلق بتفوّق الفكر على الشعر (بالمعنى الأنواعيّ للكلمة) هي أكثر حسمًا: «[...] الفكر قصيدة (Dichten)، وليس فقط بمعنى الشعر أو الترنيم. وفكر الكينونة هو النظام الأصلي للقول الشعري. فيه وحده قبل أي شيء، تصل اللغة إلى الكلام، أي إلى ماهيتها. والفكر يقول قول حقيقة الكينونة. الفكر هو الـ dictare الأصلي. الفكر هو القصيدة الأصلية التي تسبق أي شعر، وهو أيضًا كلّ شعرية للفن، طالما أنّ الفنّ يصبح عملًا فنّيًا في مجال اللغة. كلّ قصيدة، بالمعنى العام أو الحصري للكلمة، هي في عمقها فكرٌ. الماهية الشعرية للفكر تحفظ سلطان حقيقة الكينونة» (ص 396 = *Holzwege*, p. 324).

(631) *Approche de Hölderlin (AH)*, p. 55 (= *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, *EH*, p. 43).

يُشار، في ما يأتي، إلى الأول بالرمز (*AH*) وإلى الثاني بالرمز (*EH*).

مهما يكن من أمر، في الفقرة التي استشهدتُ بها يُميِّز هيدغر بين تسمية الشعر للمقدّس وقول الكينونة الذي يحقّقه الفكر. والتمييز الاصطلاحيّ ليس دائمًا بالوضوح نفسه، ففي النصوص المخصَّصة لهُوْلدِرْلين يستعمل أحيانًا دون تمييز فعلَي سَمّى (nennen) وقالَ (sagen) في نعته للكلام الشعري. في «هُولْدِرْلين وماهية الشعر» مثلًا، يعتبر هيدغر الشعر «التسمية الأصلية للآلهة»؛ وفي تعليقه على «كما في يوم العيد» يتحدّث على العكس عن الكلمة الشعرية كـ«قولٍ مُنشِئ.» كذلك، في النص المخصَّص لـ«تَذكار» (Souvenir) يعتبر الشعر «قول المُقَدّس[632].» في الحقيقة لا يخصّ جوهر التمييز الأفعال، بل المفاعيل: الكينونة من ناحية، والمُقدَّس (والآلهة) من ناحية. بسبب التماثلية المفترَضة، لا يمكن بالطبع للاختلاف أن يتعلق بالعمق بل بالـ«كيف؟» فَحَسبُ: الشعر يقول الكينونة بوصفه مُقدَّسًا كإلهيّ، ويقولها الفكرُ بوصفها كينونة. ولكن، عندما نريد أن نرى بطريقة عينية أكثر ما يشمله هذا الاختلاف، لا نجد جوابًا واضحًا، بل بعض الإشارات المواربة التي يصعب تقديرها. في النصوص المُخصَّصة لهُوْلدِرْلين، يصف هيدغر الشاعر ـ بِحَسَب فكرةٍ تقليدية أنعشتها الرومانسية ـ بالوسيط بين الآلهة والبشَر، وبالتحديد بين الآلهة وشعب تاريخانيّ. إنّ فعل تسمية الآلهة والمُقدَّس إنما هو إرساء المصير التاريخاني للشعب كما تعدّه له الكينونة في العلامات الإلهية التي يستقبلها الشاعر ويبثّها في الوقت

---

(632) *AH*, p. 58, 97, 132 (= *EH*, p. 42, 76, 103), (التشديد من عندنا).

نفسه. فالشعر مرتبط إذًا ارتباطًا وثيقًا بمصير الشعب الذي يكشف له العلامات الإلهية. لا يمكن بالطبع التفكير في تساؤل المفكّر خارج التحديدات التاريخانية، ولكن يبدو أنّ هيدغر يوليه مع ذلك موضعًا مختلفًا في زمانية هذا المصير التاريخاني؛ فهو يأتي إمّا قبل الشاعر، لكي يُعِدّ لمجيئه، أو بعده، لكي يوضّح قوله ويحافظ بالتالي عليه في بريقه الأوّل. هذا التساؤل هو إذًا على هامش مصير الشعب الذي يرتبط به الشاعر، على العكس، بشكلٍ وثيق جدًّا من خلال حركته المُنشِئة: «والتساؤل الشعري يختلف عن تساؤل الفِكر، الذي يخوض في ما يستحقّ السؤال ويدخل في اختبارٍ يختلف عن اختبار قول المُقدَّس. يقبل المُفكِّر خروج فكره عن موطنه، ولا يعني ذلك أنّه يريد فقط أن يجتاز غير موطنه: فأن لا يكون في موطنه هو بالنسبة له موطنه. أمّا السؤال الذي يحتويه الفكر الوفيّ عند الشاعر (das andenkende Fragen) فهو، على عكس ذلك، أسلوب يقول شعريًّا ما يعني «الكينونة في الموطن» [...] ولكنّ الشاعر يتساءل كشاعر. والظهور الكاشف للسؤال لا يزال إخفاءً[633].»
يبدو أنّ نهاية هذا النص تشير إلى طريقةٍ أخرى لتَصوُّر التمييز بين الشعر والفِكر، هي التعارض بين ظهور مخفيّ وتساؤل مباشَر. في هذا التفسير، تُشكِّل الآلهة ويُشكِّل المُقدَّس، بشكلٍ أكثر تجريدًا، حجاب الكينونة. ولكن هذه الفكرة التي تميّز بين الشعر والفِكر لا تتوافق مع أطروحة هيدغر المركزيّة، القائلة بأنّ الحجاب هو **مُكوِّن** للكينونة.

---

(633) *AH*, p. 165 (= *EH*, p. 111).

يمكن قراءة كلّ هذه التردّدات والشكوك كدلائل على أنّه ليس للتمييز بين التسمية الشعرية وقول المفكّر، في فكر هيدغر، إلا وظيفة تكتيكية، ويتمّ إحباطها بحركةٍ معاكسة تُسلِّم بوَحْدتهما الأصلية: القيام الأوّل للكلام الأساسيّ هو فكر وشعرٌ في آنٍ. هذا الكلام الأساسيّ «الواحد» هو قَبْلَ أي تمايُز (بما في ذلك التمايز بين الشعر والفكر). يُشكِّل هذا الكلام، في الوقت نفسه، خلفية الحوار وديناميكيته الأكثر سرّيةً وغير القابلة للقول نهائيًا. يُعلمنا النص أنّ هُوْلدِرْلين **يُفكِّر في الشعر** في قصائده، أي أنّ شعره هو في الوقت نفسه فكر. وفي «الطريق نحو الكلام» نقرأ: «كلّ فكرٍ يعرض المعنى هو شِعْر، ولكن كلّ شِعْر هو فِكر[634].»

في الحقيقة، عند هيدغر ـ كما عند الكثيرين من ممثّلي نظريّة الفنّ التأمّليّة ـ إنّ أشكال الحوار والتنافس المختلفة، والتأرجح بين أولويّة عنصرٍ وآخَر، والحركة الدائمة بين إرساء الاختلافات ووضعها

(634) *Acheminement vers la parole*, p. 256.

يحاول بيدا أليمان (مرجع مذكور سابقًا، ص232) أن يحلّ المشكلة بتأكيده أنّ الشعر والفكر كلاهما أصلي، ولكن من منظورين مختلفين: «يأتي الفكر، نوعًا ما، قبل الشعر، بما أنّه «يغامر في ما يستحقّ التساؤل» (*EH*, p. 129)، أي بما أنّه يذهب أبعد من الميتافيزيقا. والقول الشعري من ناحيته، يسبق، نوعًا ما، الفكر، بما أنّ الكلام المعتاد الذي يقال شعريًّا يحتفظ دائمًا، في ما لا يقوله، بقربه من الكينونة، التي يبقى الفكر دائمًا في طريقه نحوها.» الشعر إذًا أصلي أكثر في صمته والفكر في قوله ! لهذا السبب، دون شك، على الفكر أن يقول القول الأنطولوجي للقصيدة، التي من ناحيتها تلزمه الصمت بالضرورة.

من جديد في أصلٍ لا اختلاف فيه، كلّها غير خاضعة لأي تحليلٍ عقلانيّ. ولكي نقدِّر قيمتها على نحو صائب، علينا دون شك أن نستطيع النبض معها في شعور تجربة وجودية تفرض نفسها بشكلٍ بديهي مطلَق على كلّ الذين يشاركون فيها، ولكن من الصعب إعادة تركيبها بشكلٍ مقنِع خارج هذا الأفق.

مُمارَسة تأويلية

تأتي مُمارسة هيدغر للتأويل من تَصوُّره للعلاقات بين الفكر والشِّعر. وهذا التصوّر غير واضح: وليس من المستغرب أن نجد الغموض نفسه في تحديد طريقة التفسير. من ناحية أولى، يُؤكِّد هيدغر أنّ ما يقوله الشعر، هو وحده القادرٌ على قوله، حتى إنّ كلّ تفسير من قِبَل الفكر ليس إلا عرَضيًا. المثال التفسيري المناسب هنا هو اختفاء الشرح أمام النص المشروحِ أو فيه، لكي «ندَع أنفسنا نقول، انطلاقًا من القصيدة نفسها، ما يُشكّل خصوصيّتها وعلى ماذا تعتمد هذه الخصوصية[635].» هكذا نصل إلى محاكاة نقدية، مثالها هو إعادة الصياغة المختصرة. ولكنّه يدعو أيضًا إلى تَصوُّر منافِس يقول إنّ على الفكر أن يبيّن ما تريد القصيدة قوله (meinen) دون أن تقوله صراحة. على التأويل أن يختبر (erfahren) ما لا تقوله القصيدة: «لا مجال لاعتبار صورة الشاعر خرافة مصطَنَعة أو للإساءة إلى قوله الشعري لنجعل منه إحدى أدوات الفلسفة. ولكن يبقى من الضروري فقط أن نختبر بواسطة تَفكُّر رصينٍ وواعٍ ما لم

---

(635) *AH*, p. 241 (= *EH*, p. 182).

يُقَل في قول قصيدته[636].» مُمارسَة التأويل التي تناسب هذا التصوّر هي الترجمة: الشرح يترجم «القول» الشعري، وبالأخص ما لم يُقَل، إلى إشكالية فلسفية، وبالتحديد إلى فكر الكينونة.

هناك ميزة ثالثة، تُضاف إلى إعـادة الصياغة والترجمة، وهي الاهتمام الخاص بـ«الكلمات الأساسية»، وما يرافقه عامة من إهمال للأقوال في وَحْدتها التركيبية. من هنا طريقة هيدغر الإردافية وهي من غير شكّ الملمح الأظهر في تحليلاته الأدبية. ولهذه الطريقة دَوْر مُهِمّ في ترجمة القول الشعري إلى فكر الكينونة، حيث إنّ عزل «الكلمات الأساسية» يسمح للتأويل بأن يعيد ترتيبها تركيبيًا في لغةٍ تَبصُّرية مُفسِّرة، أو أن يستعملها كمنطَلق لبناء تَصوُّراتٍ مستقلّة. يزعم هيدغر مثلًا، في «هُوْلدِرْلين وماهية الشعر»، أنّه يبيّن تَصوُّر هُوْلدِرْلين للشِّعر من خلال خمس كلماتٍ مُوجِّهَة (Leitworte)، أي في الحقيقة من خلال خمسة أقوالٍ استخرجها من أماكن مختلفة جدًّا من مُدوَّنة هُوْلدِرْلين. انطلاقًا من هذه المواد، يبني هيدغر نظريّته عن ماهية الشعر. «الكلمة المُوجِّهة» الثانية مثلًا هي: «أُعطيت أكثر الممتلكات خطرًا، أي اللغة، للإنسان [...] لكي تشهد على ماهيته.» تشير هذه الجملة، في سياق القصيدة التي استُخرِجت منها، إلى إحدى صفات الإنسان (بالإضافة إلى حرّيّة الاختيار وإلى «قدرته العالية على الترتيب والإنجاز»). لقد فصل هيدغر هذه الجملة عن

(636) «Pourquoi des poètes?», in: *Chemins qui ne mènent nulle part*, pp. 328-329 (= *Holzwege*, pp. 269-270),

(التشديد من عندنا).

سياقها واستخدمها كترجمة لنظريته الخاصّة باللغة. ما إن ينتهي من شرح هذه النظرية، حتّى يعود إلى «كلمة مُوجِّهة» أخرى يشرح من خلالها نظريته الخاصّة بالتاريخانية، وهلمّ جرًّا. فليس لنصوص هُوْلدِرْلين في الحقيقة إلاّ وظيفة واحدة، هي استخدام كلٍّ منها في تقديرات خاصة بهيدغر المُؤوِّل.

بالطبع، يتّجه هيدغر نحو هُوْلدِرْلين ويُكرِّس له معظم تحليلاته، لأنّه يشاركه في عددٍ من التساؤلات والتصوّرات. تجمع بينهما دون شك مثلًا ـ بالإضافة إلى تعلّقهما الشديد بشوابيا (Souabe) ـ النقاط التالية: الصلة باليونان القديمة كأصلٍ ضائع وبالوطن الألماني كأصلٍ آتٍ، والاقتناع بأنّنا نعيش في فترةٍ مُتوسِّطة، والعودة إلى التقليد الفلسفي نفسه الذي شهد هُوْلدِرْلين مولده وتَردَّد في قبوله، وسعى هيدغر في الوقت نفسه، وهو في آخره، إلى الحفاظ على اندفاعه الأوّل وإلى تفكيكه. أخيرًا، يلتقي المؤلّفان، بشكلٍ عامّ وأقلّ وضوحًا، في طريقة تفكيرهما، حيث هُوْلدِرْلين هو شاعرٌ فيلسوف وهيدغر فيلسوفٌ شاعر. من هنا، يمكن القول إنّ تفسير هَيْدغر لهُوْلدِرْلين طبيعي، وهيدغر هو دون شك مُفسِّر مُهِمّ لمُؤلِّف **هايبريون** (Hypérion). مع ذلك، تبقى طرائق تحليله قابلة للنقاش وتؤدّي أكثر من مرّة ـ حتّى في ما يخصّ هُوْلدِرْلين ـ إلى تفسيراتٍ أحادية الجانب.

ما يحجب أحيانًا قابلية مسعى هيدغر للنقاش هو تكريسه تفسيراتٍ مطوَّلة لقصائد منعزلة، فيبدو وكأنّه يحلّل بشكلٍ دقيق يحترم النص الشعري. ولكن، ما إن نتفحّص الممارسة التأويلية الفعليّة، حتّى

نكتشف أنّها تعتمد القفز في الغالب من «كلمة أساسية» إلى أخرى، وتربط بين الكلمات المختلفة من خلال إعادة صياغة في الترجمة أو عروض مستقلّة، وأحيانًا كثيرة بالمزج بين الاثنين. فعندما يُحلِّل مثلًا المقطعين الأول والثاني من نشيد «السَّفَر» (Le voyage)، فإنه لا يحتفظ إلا بالكلمات الأساسية ـ «الموقد»، «الأشعّة»، «الأصل»، و«الإخلاص» ـ ويبني انطلاقًا منها تفسيرًا مستقلًّا ينتقل من الموقد مثلًا إلى الورشة، ورشة الحدادة (Werkstatt) ـ وهذه الكلمة غير موجودة في القصيدة ـ أو ينتقل من الأشعّة إلى كوة الضوء. بتعبير آخَر، يضاعف تأويل هيدغر القصيدة المحلَّلة بميتاقصيدة فلسفيّة يُكرِّس لها معظم «توضيحاته.»

يعرف هيدغر جيّدًا أنّ استخدام مبدأ تأويل «الكلمات الأساسية» في التفسير الأدبي قد يثير تَحفُّظات. لهذا السبب نراه يؤكّد استقلال تساؤله عن الفيلولوجيا والنظرية الأدبية. في مقدّمة الطبعة الألمانية الرابعة (1971) **مقاربة لهُوْلدِرْلين** (وهي مُقدِّمة غائبة عن الطبعة الفرنسية المزيدة، 1973)، يُحذِّر هيدغر: «لا تزعم هذه **التوضيحات** أن تكون مُساهَمات في البحث التاريخيّ ـ الأدبيّ أو في الجماليّات، بل تأتي من حاجة ضرورية في الفكر[637].» بالإضافة إلى ذلك، فهو يحصر مُدوَّنته الشعرية في مجال ما يسمّيه بـ«القصيدة الاستثنائية» (das ausgezeichnete Gedicht)[638]، أو،

---

(637) *EH*, p. 7.
التشديد من هيدغر.

(638) *AH*, p. 242 (= *EH*, p. 182).

كما يقول في أحد تحليلاته لشعر ريلكه بـ«القصيدة الأصيلة» (das gültige Gedicht)[639]. هذه القصيدة الأصيلة هي، على الأقلّ في عصرنا التاريخانيّ، ما يضفي الشعرية على ماهية الشعر. لن يحتفظ هيدغر إذًا إلّا بما سمّاه الرومانسيون بالمُمارَسة التفكّرية للأدب، حيث يتخذ الأدبُ نفسَه «موضوعًا» لقوله الخاص. ولكن القصيدة، عند استيعابها في ماهيتها، هي «قول» الكينونة: فالترجمة التأويلية للـ«قول» الشعري إلى فكر الكينونة هي إذًا مبرَّرَة، بما أنّ المُفكِّر يكتفي بتفسير القصائد التي تضفي الشعرية على ماهية الشعر، وبما أنّ ماهية الشعر تكمن في وظيفته الأنطولوجية.

هناك طريقة أخرى تضمن استقلالية القراءة الفلسفية تتمثل في رفض اعتبار القصيدة فعلًا لغويًّا لفردٍ عينيّ اجتماعيًّا وبسيكولوجيًّا، وربطها إذًا بعينية وجودٍ ما. عندما يُفسِّر هيدغر مثلًا قصيدة «ذكرى» (Souvenir) لهُوْلدِرْلين، يقول: «عنوانها يُعلمنا أنّ كينونة فكر الشعراء القادمين قد قيلَت هنا، وهذا الفكرُ شِعْرٌ. وهذا ما يختلف تمامًا عن «إضفاء الشعرية» على ذكريات أسفار هُوْلدِرْلين كأستاذ مُعلِّم[640].» بالطبع، كلّ قراءة بيوغرافية محض لقصيدة ما تكون مُفقِّرة لها، إذا ما عنينا بذلك محاولة **تعويض** القصيدة بالمشاعر التي تُعبِّر عنها والأحداث التي تصفها، أو **حصر** القصيدة في ذلك. بيد أنّ، الذي كتب «ذكرى» ووصف مشاهد جنوب فرنسا التي تَجوَّل فيها، هو

---

(639) «Pourquoi des poètes?», *op. cit.*, p. 329 (*Holzwege*, p. 270).

(640) *AH*, p. 107 (= *EH*, p. 84).

هُوْلدِرْلين كأستاذ مُعلِّم. بالإضافة إلى ذلك، لا تحمل القصيدة عنوان «ذكرى» عبثًا، وإن قرّر هيدغر ألّا يرى في الذكرى (An-denken) إلّا كلمة أساسية لفكر الكينونة، رافضًا بشكلٍ قاطع أن يأخذ معناها العام بالاعتبار. في الحقيقة، لا نرى أبدًا كيف يمكن رفض كون «ذكرى» تشير بالفعل إلى أحداث من حياة هُوْلدِرْلين. بل ويمكننا أن نذهب أبعد من ذلك ونقول إنّ أيّ تفسير للقصيدة يجب أن يتوافق مع إشارتها إلى مثل هذه الأحداث الخاصّة. لا يعني ذلك بالطبع أنّ أهميتها الأساسية بيوغرافية، وأنّ معناها يمكن أن يقتصر على مداها المرجعيّ؛ ولكن، من ناحية أخرى، لا نرى لماذا ينبغي أن يقصي مداها الفلسفيّ مرجعيتَها البيوغرافية. ثمة ملمح آخر مُهِمّ في تحليلات هيدغر يكمن في عدم أخذها البتة بالاعتبار الوجه الشعري الفعلي للنصوص التي يُفسِّرها. إنها لمفارقة أن نرى مفكّرًا يفترض مِيزة القول **الشعري** الأساسية، لا يعير أي اهتمام للتقنيات الشعرية ولا للمسائل الشكلية بصفة أعمّ. فتحليلات هيدغر هي بالفعل محض تحليلات للمحتوى. ولكنّه في الوقت نفسه يقبل ضمنيًا رسم حدود المُدوّنَة النصية الشعرية بالسمات الشكلية، بما أنّه يتبيّن من مجمل تحليلاته أنّ القول الشعري يرتبط في نظره بمعايير نَظْم الشعر: هو لا يُحلِّل أي نص نثري كمثال عن قول شعري، وعندما يأخذ بالاعتبار رسائل هُوْلدِرْلين أو كتاباته النظرية، يُشدِّد على وظيفتها كتمهيدٍ لتوضيح القصيدة. إنّ طريقة عمله غير متسقة: في تشكيله المُدوَّنة التي سيدرسها، يستخدم ضمنًا معيارًا صوريًا، ولكنّه في الوقت نفسه لا يعطي تحليلاتٍ مُعيَّنة تُبرّر هذا المعيار. إنّ نصوص هُوْلدِرْلين قصائد لأنّها قول الكينونة، ولكنّنا لن

نعلم أبدًا لماذا هذا القول ليس قول الكينونة فقط، بل هو قولٌ **شعري** أيضًا (بالمعنى الأنواعيّ للكلمة). لذللك فإنّ نظرية الحوار بين الشعر والفكر وهي تفترض اختلافًا سحيقًا (abgründig) بينهما لا تأخذ بالاعتبار إلّا سمات القصيدة التي يمكن إخضاعها للفكر والتي لا تخصّ بالتالي الشعر بذاته: بالنسبة إلى عمل هيدغر، لا يهمّ أن تكون قصائد هُوْلدِرْلين شعرًا أو نثرًا[641]

إعادة الصياغة، والترجمة، وتفكيك البنية التركيبية، وجعل النص مستقلًّا عن الذات العينية التي تقوله، والصمت التام عن الشكل الشعريّ: يضاف إلى هذه السمات الخمس، فرض هيدغر لتأويله الخاص. يُشرِّع لهذا التأويل من خلال مبدأ التفسير المترجِم بذاته، وهو يفترض وجود تناقض بين ما يبدو أنّ القصيدة تقوله وما تريد أن تقوله في الحقيقة. يقوم بذلك كلّما يبدو أنّ القصيدة التي يُحلِّلها تتعارض مع التفسير الأنطولوجيّ الذي يقوم به في تأويله: يستخدم هيدغر عندها دون تَردُّد ثنائية (bedeuten/meinen)، حيث يشير المصطلح الأوّل إلى المعنى المعروف عامّةً أو المعنى «الظاهر» في سياق النصّ، ويشير الثاني إلى الدلالة «الأصيلة»، أي التي يعطيها مفكّر الكينونة. قد تتنوّع الثنائية بعض الشيء، ففي تفسيره لقصيدة «كما في يوم العيد»، يعوّض (bedeuten) (يعني) بـ (erinnern an) (يذكِّر). هذا النصّ هو مثالٌ

---

(641) لا أعرف إلا نصًّا واحدًا نجد فيه إحالة إلى مشكلة صورية. نقرأ، في تحليل الفقرة الخامسة لـ«كما في يوم العيد»: «عند التعداد، نجد أنّه ينقص من المقطع الثاني بيت واحد. علينا إذًا أن نقحِم ما ينقلنا (ein Zwisschengedank) بشكلٍ واضح إلى المقطع التالي» (*AH*, p. 142= *EH*, p. 182). ولا نرى هذا التفكّر الصوري إلّا لأنّ تفسير المحتوى قد واجه عائقًا.

جيّد لطريقة عمل هيدغر، فسأحلّله إذًا بالتفصيل. هذه أوّلا الأبيات المعنية بالتفسير، أي المقطع السادس وبداية المقطع السابع:

عندها تتأثّر النفس فورًا ـ وهي معروفة
إلى ما لا نهاية منذ زمن طويل ـ ومن الذاكرة
ترتعش، ويحرقها البرق المقدَّس،
فلتنجح في الثمر المسند بحبّ، صنيع الآلهة والبشر،
الترنيم، لكي يشهد للاثنَين.
هكذا، كما يقول الشعراء، بما أنّها رغبت
رؤية الآلهة بعينيها، وقع برقها على منزل سيميلي (Sémélé)
وكرماد يموت من الصدمة، حملت
ثمر العاصفة، باخوس المقدَّس.
لذلك يشرب أبناء الأرض الآن
دون خطر النار السماوية.
مع ذلك، علينا نحن، تحت عواصف الله،
آه يا شعراء ! أن نقف ورأسنا مكشوف،
أن نمسك ببرق الآب، بذاته، في يدنا
وأن نقدّم للشعب الهبة السماوية
تحت حجاب الترنيمة.

لا يطرح هذا المقطع، على الأقّل عندما نضع النصّ الألمانيّ بموازاته[642]، مشكلات كثيرة بالنسبة إلى التأويل الدلاليّ، فهو يقابل أبناء الأرض، الذين لا يصلون إلى النار السماوية إلّا بشكلٍ غير مُباشِر ودون خطر، والشعراء، الذين يواجهون مُباشَرة برق الأب ويريدون الإمساك به في أيديهم. بعد ذلك، يقرّب النص بين الشعراء وسيميلي: وكما أعطت سيميلي الخمر للبشر، من خلال ابنها باخوس، يعطيهم الشاعر الترنيمة. ولكن، هذا التوازي الأوّل، الذي يخصّ الهبة، يبيّن إمكانية توازٍ آخر يخصّ مصير المانحين: لقد حُطِّمَت سيميلي، فما هو مصير الشاعر ؟ بتعبير آخَر، هل تعني موازاة الهبتَين وجود موازاة في المصيرَين؟ بدل أن يرى هيدغر أنّ هذا السؤال تستدعيه بنية التوازي الدلالي ذاتها، فإنه يرفض أن يأخذه في الاعتبار. منذ البداية، وبحسب تصوّره للقول الشعري، لا يمكن وجود موازاة بين مصير سيميلي ومصير الشاعر، لأنّ الشاعر يشهد للمقدّس (وليس ذلك حال «النظرة البشرية» لسيميلي): إنه مقيم العالم الذي يعيش فيه «أبناء الأرض» وهو الوسيط الوحيد بين الآلهة والبشر. هكذا، لم يعد من الممكن «للنار السماوية» التي يشربها أبناء الأرض أن تشير إلى الخمر: «كلمة يشربون تُذكِّر (erinnert an) فعلًا بإله الخمر، ولكنّه يعني في الحقيقة (meint jedoch)، استقبال الثمر الآخَر، وهو فهم البشر للروح التي تنفث في النشيد الناجح[643].» بمعنى آخَر، قد يبدو أنّ «نار السماء» تشير إلى الخمر، ولكنّها في الحقيقة تشير إلى الغناء. قد نظنّ لأوّل

---

(642) أعيد إنتاج الترجمة كما هي في *AH*.

(643) *AH*, p. 90 (= *EH*, p. 70).

وهلة، أنّ ما يريد هيدغر قوله هنا، هو أنّه يجب تفسير الخمر كاستعارة تشير إلى الغناء الشعري. ولكن في الحقيقة، هو يرفض ربط المقطع الخاصّ بـ«النار السماوية» بتاريخ سيميلي وباخوس لأنّه قرّر أن يقابل بين سيميلي والشاعر: «إنّ ما وضع سيميلي في الحرارة الفريدة للصاعقة المجنونة هو الطمع في رؤية الإله من خلال عيون البشر. فهي التي كانت تلِد، ها هي تنسى المقدّس. [...] إنّ مصير سيميلي وهو يعرض الطريق المعاكس، يكشف كيف أنّ حضور المقدّس وحده يسمح للغناء بالنجاح فعلًا. **لا يظهر التلميح إلى مصير سيميلي [...] في القصيدة إلّا كموضوع مضاد**[644].» ولما كان الأمر كذلك، فعلى هيدغر أن يؤكّد أنّ بداية المقطع السابع لا تقع في سياق قصّة سيميلي، بل يتمّم في الواقع ما في وسط المقطع السادس، أي تعريف الترنيمة المقدَّسة: «لهذا السبب، بداية المقطع التالي لا تتبع آخر المقطع السادس، بل تستأنف ما في وسطه[645].» يجب إذًا أن نفهم أنّه يمكن الآن لأبناء الأرض أن يشربوا دون خطر النار السماوية لأنّ الشعراء أنشؤوا الترنيم المقدَّس، وذلك ما لم تستطِع «النظرة الإنسانية» لسيميلي أن تحقّقه. يشرب البشر النار السماوية دون خطر لأنّهم يعيشون في العالم الذي افتتحه الشعراء. من جهة تنظيم القصيدة التركيبيّ، فإنّ هذا التفسير ينطوي على مجازفة، إذ الأجدر بالتصديق أن نعتبر أنّ عبارة «لذلك» في بداية المقطع السابع تشير إلى المقطع السابق مباشرةً، أي إلى قصّة سيميلي. وعوض أن يحلّل هيدغر

---

(644) المرجع نفسه (التشديد من عندنا).

(645) المرجع نفسه.

القصيدة كما هي ويطرح الأسئلة التي تسمح بطرحها بنيتها التركيبية، فإنه ينطلق من مبدأ يقول بأنّها تتوافق مع تركيبة تأويلية عامّة تستطيع إلقاء ضوء على مَفهَمة متماسكة. لا يحلّل القصيدة كما هي، بل كما قد تكون إذا كانت نقلًا ناجحًا للتفسير العام الذي يقترحه: «النص الذي يُشكّل أساس الشروح الحالية مُؤسَّس ومُراجَع من خلال المسوّدات المكتوبة، على التفسير الذي سنحاول إعطاءه[646].»

ولكنّ هذه القصيدة **غير مكتملة**، وهيدغر يعرف ذلك تمام المعرفة. وبدل أن يأخذ ذلك بالاعتبار في طريقة تفسيره، قرّر أن يتعامل مع النص كما لو أنّه تامّ: «القصيدة غير مكتملة في أكثر من جانب. لا يمكن تحديد ترتيب نهايتها بالأخص، كما قد أرادها هُوْلدِرْلين. ولكن عدم الاكتمال إنما يعود هنا إلى غزارة القصيدة في باطن بدايتها الحميم وسعيها إلى خاتمة دقيقة. وأيّ سعي إلى إعادة رسم بنية المقطع النهائيّ لا يمكن أن يرمي إلا إلى إيقاظ أولئك الذين بإمكانهم أن يسمعوا كلام هذه القصيدة[647].»

---

(646) *AH*, p. 67 (= *EH*, p. 51).

(647) *AH*, p. 96 (= *EH*, p. 75).

بشكلٍ عام، يعطي هيدغر الأفضلية، للحالة الأخيرة للقصائد التي يحلّلها. ولكن ذلك لا يتعلق بمبدأ ما من الصرامة الفيلولوجية، فهو يتخلّى عنه عندما لا يحتاج إليه. هذا ما حصل هنا، حيث يرفض أن يأخذ بالاعتبار مسودّة مقطع ثامن في «كما في يوم العيد.» وكذلك الأمر، عندما يقع على اسم روسّو في المقطع الثاني من نشيد «الراين»، فيتخلّص منه قائلًا إنّ هُوْلدِرْلين ما أدرجه إلّا لاحقًا، بدلًا من اسم هاينز (Heinse) (صديقه). ويضيف: «على التحليل الأصلي للمقطع أن يتخلّص إذًا من الإشارة إلى روسّو» :(*Les hymnes de Hölderlin*: *La Germanie et le Rhin*, *op. cit.*, p. 255). هذا قرار قابل للنقاش في أدنى الأحوال، خاصّةً أنّ هُوْلدِرْلين قد كتب قصيدة عنوانها «روسّو.»

هذه «الخاتمة الدقيقة» التي يطلبها المفسّر هي الاحتفاء بالدور التاريخاني للشاعر كمنشئ لقدَر الشعب ووسيطٍ بين الآلهة والبشر. وبالتَّأكيد فإنّ هذا التأويل يتّفق بلا جدال مع تَصوُّر هُولْدِرْلين لوظيفة الشاعر. ولكن لا يعني ذلك أنّه يتّفق مع القصيدة موضوع التحليل: فإذا لم يكن بإمكاننا اختزال قصيدة ما في جوهرها البيوغرافي، فلا يمكننا أيضًا أن نحصرها في جوهرها الفلسفي. إذا كان هيدغر، كما يزعم، مُفسِّرًا حريصًا على احترام خصوصية «القول» الشِّعري، فإنّ عليه إذًا أن يُحلِّل التطوّر المتمايز لهذا الجوهر في حركة القصيدة ذاتها. غير أنّ ثمة ملمحًا مُهِمًّا للحركة الشعرية الخاصّة في «كما في يوم العيد» تكشف عنها شذرات مقطع ثامن. لا يأخذ هيدغر هذا المقطع المجزّأ بالاعتبار، مع أنه كان يستطيع مراجعته في الطبعات التي كانت بحوزته. لا حاجة إلى الذهاب بعيدًا لتفسير هذا الصمت، فهذا المقطع الثامن المجزّأ يُجري انقلابًا حقيقيًّا بالمقارنة مع المقاطع السابقة. ففيه ينتقل الشاعر من ثقته في الطابع غير المُدمِّر لـ«نار الأب»، أي في الأمل بالنجاة من مصير سيميلي، إلى صرخة معاناة هي صرخة «الكاهن المزيّف» المرفوض والمرمي «بعيدًا، دون الأحياء»، فيُشكِّل تحذيرًا لهم:

الويل لي !

وحتّى إذا قلتُ،

إنّني قد اقتربتُ، لكي أتأمّل السماويّين،

هم بذاتهم يرمونني في الأعماق تحت الأحياء،

الكاهن المزيَّف، في الظلام، حتّى

أغنّي للمطيعين ترنيمة التحذير

هناك

يندرج هذا الانقلاب تمامًا في التوازي الذي رسمه المقطعان السادس والسابع: فلئن كان يمثّل البديل الممكن لليقين الذي يُعبِّر عنه المقطع السابع، فإن سببه يعود إلى الضغط الدلاليّ في التوازي بين هبة سيميلي وهبة الشعراء. إنّ توازي الهبتَين يفتح الباب لإمكانية توازي المصيرَين. ألا يواجه الشاعر، الذي يدّعي الوساطة بين الآلهة والبشر، خَطَرَ أن يحصل له ما حصل لسيميلي عندما عوقِبَت لمحاولتها رؤية الآلهة، فيعاقب بدوره لكبريائه؟ أليس من الممكن أن يكون الوسيط «كاهنًا مزيَّفًا»؟ في هذه اللحظة على الأقلّ، صوت «الأستاذ هُوْلدِرْلين» هو الذي يتكلّم. نفهم لماذا يُفضِّل هيدغر عدم الاكتراث لـ«غير المقول» هنا في يقين النشيد. بيد أنّ لهذا السبب يفوت تفسيرَه جانبٌ مُهمٌّ من القصيدة: يستعيض هيدغر عن الكسر الذي يسبّبه المنطق الدلاليّ للتوازي المتناقض (فيختلف بحسب اختيارنا لجانب الهبة أو مانِحِها)، وعن ظهور صوت الأستاذ هُوْلدِرْلين الشخصيّ في الخطاب المنشِد، بنهايةٍ «خاتمة.» وهذه تنقذ لا شكّ تَصوُّر هُوْلدِرْلين وهيدغر للشِّعر، غير أنّ لذلك ثمنًا باهظًا: فهي تتعسّف على القصيدة فهي، في الانقلاب الذي يرسمه المقطع

الثامن، تبيّن أنّها غير قابلة للحصر في البرنامج النظري لمُؤلِّفها (ومُفسِّرها)[648].

إنّ العمليات التي حلّلتها للتوّ[649]، والتي يمكننا العثور عليها بيسر في الدراسات (النادرة) التي كَرَّسها هيدغر لقصائد أخرى من قصائد هُوْلدِرْلين[650]، تنتمي إلى خط تقليد نظريّة الفنّ التأملية. فما

---

(648) انظر:

Peter Szondi, «Der andere Pfeil», in: *Hölderlin-Studien*, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1970.

حجج شوندي في تحليله المقارن الدقيق لكامل أناشيد هُوْلدِرْلين تنتهي إجمالًا إلى النتائج نفسها للتحليل «الداخلي» المحض الذي بدأته هنا. لا أجاوب هنا عن السؤال المفتوح عمّا إذا كان اليأس المعلن في المقطع الثامن، يخصّ الشاعر هُوْلدِرْلين وحده، الذي يعترف إذًا بانّه ليس مهيًأ بعد لمهمّته (هذا تفسير شوندي، ويبدو مقنعًا)، أم هو ينتقد زعم الشعراء بوصفهم كذلك أنّهم الوسطاء بين الإلهي والبشري.

(649) لم آخذ بالاعتبار التلاعب بأصول المعاني الذي يمارسه هيدغر أحيانًا في تحليلاته للنصوص الشعرية، لأنّني أعتقد أنّه لا يستحقّ المناقشة.

(650) قد يكون من السهل، بالفعل، أن نبيّن أنّ الطرائق نفسها تلتقي في تحليلات هيدغر لتراكل (Trakl)، انظر مثلًا:

«La parole dans l'élément du poème», *Acheminement vers la parole, op. cit.,* pp. 41-83,

أو تحليله لريلكه، انظر مثلًا:

«Pourquoi des poètes?», *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, pp. 323-383.

في هذه التحليلات، وقد أتت بعد الحرب العالمية الثانية، تقلّ الإشارة إلى القومية الألمانية الجامعة التي جعلت قراءة معظم النصوص المخصّصة لهُوْلدِرْلين قراءة عسيرة.

يضفي عليها شرعيتها هو الأطروحة القائلة بطبيعة «القول» الشعري الأنطولوجية: إذا كانت ماهية القصيدة تكمن في قوّة كشفها الفلسفيٍ، فيبدو من المُبرَّر أن نحصرها في الجوهر الفلسفيّ الذي يُشكِّل مضمونها. لا يحتفظ الفيلسوف بمادّة قصيدة هُوْلدِرْلين الشعرية، بل بجوهرها الفلسفيّ. في نهاية المطاف، ومهما يكنْ من أمر ما يقوله هيدغر، فهو يتصرّف بطريقة المُفسِّر الكريه نفسها، ذلك الذي يحصر العمل في مادته البيوغرافية: في كلتا الحالتَين، تُستعمَل القصيدة كوثيقة «يُستخرَج» منها ما يمكن وضعه في الخطاب التبصّري المعتبَر وجيهًا.

بالطبع، علينا ألّا ننسى أنّ العَلاقة بين هيدغر وهُوْلدِرْلين ليست عَرَضية. فهي علاقة خاصّة جدًّا، تعود إلى أنّ الجوهر الفلسفيّ الذي يضفي عليه مؤلّف **هايبريون** الشعرية، ليس سوى إحدى الصياغات الأوّليّة للنظرية التأملية للفن. بهذا المعنى، تُشكِّل تحليلات هيدغر لهُوْلدِرْلين تقعيرًا فعليًّا لنظريّة الفنّ التأملية. هكذا تكون الدائرة قد اكتملت: فقد وجدت النظريّة أخيرًا موضوعها، ولكنّ هذا الموضوع ليس سوى النظريّة نفسها، بما أنّها تطرد كلّ ما قد يجعله يختلف عنها، أي خصوصيّته الشعريّة. إذا كان هُوْلدِرْلين هو الشاعر **بامتياز**، فذلك لأنّه **أيضًا** أحد واضعي نظريّة الفنّ التأملية ولأنّ المُفسِّر يحصره في ذلك.

يمكننا القول، بشكلٍ أعـمّ، إنّ هيدغر يذهب إلى أبعد حدود المنطق التأويليّ الكامن في مشروع نظريّة الفنّ التأملية، وهو منطق يبطِل بالضرورة الخصوصية الفنّيّة والجمالية للأعمال التي

يحلّلها: فكما يغيب الشعر عن تحليل هيدغر لهُوْلدِرْلين، فإنّ الرسم التصويري هو الغائب الأكبر عن تحليله لفان غوغ. إذا كانت الفنون تنحصر بالفن، وإذا كانت ماهية الفنّ هي الشعر وكان الشعر «يقول نفس» ما تقوله الفلسفة، فلا حاجة لنا إذًا إلى الفنون ولا إلى ذلك الفن المُميَّز، أي الشعر. في نهاية المطاف يهضم الفنُّ الفنونَ، والنظريّة التأملية وقد صارت برّاقة، ما عادت تعكس إلّا نفسها في مُواجَهة عقيمة.

خاتمة

ما أنكره التقليد التأمّليّ

نوفاليس، وشليغل، وشوبنهاور، وهيغل، ونيتشه وهيدغر: هذه الأسماء الستة لا تُحدِّد بالطبع مصير نظريّة الفنّ التأمليّة في العصر الحديث. ولكنّها تُلخِّصها جيّدًا: إذا أردنا تحديد من «ابتكر» التقليد التأمليّ، فإنّ أفضل من نرشّحه لذلك الدور هما بالتأكيد نوفاليس وفريدريش شليغل. أمّا المؤلّفون الأربعة الآخرون الذين حلّلتُ نصوصهم، فهم كلّهم فلاسفة بالمعنى الأدقّ للكلمة. وقد رأينا أنّ نظريّة الفنّ التأمليّة تُمثِّل في الحقيقة سيطرة الفلسفة على نظرية الفن وسيطرتها، جزئيًّا، كما سنرى، على الممارسات الفنّيّة. يُشكِّل هؤلاء المؤلّفون الستة المصادر الأساسية التي غذّت العديد من النقاد وكتّاب المقالات والفنّانين الذين جعلوا من نظريّة الفنّ التأمليّة التصوّر الفنيّ السائد ـ خلال القرن التاسع عشر والنصف الأوّل من القرن العشرين ـ إن لم يكن في الغرب كلّه، ففي أوروبا على الأقلّ.

إنّ فهمنا لهذا الانتشار الواسع لنظريّة الفنّ التأمليّة في صُلْب الحياة الفنّيّة في القرنَين التاسع عشر والعشرين، يسمح لنا بقياس تأثيرات التقليد وتبعاته في علاقتنا بالفن. تبدو لي هذه التأثيرات والتبعات سلبية في الأساس، وعلينا إذًا بالضرورة أن نعيد بعمق توجيهنا طريقة تفكيرنا في الفن ومقاربتنا له. هذا على الأقلّ ما أرجو

تبيانه في هذه الصفحات الختاميّة. لقد كان لثلاث ملامح من التقليد التأمليّ الآثار الأفدح ضررًا على تَصوُّرنا الحالي للفنون.

أوّلًا، هناك الخلط الإبستيمولوجيّ بين المقاربة الوصفية والمقاربة التقويمية. كنت قد تناولت ذلك في الفصل المُخصَّص لكانط، ولكن أودّ إعادة صياغة المسألة بكلماتٍ أكثر عينية، لأنّ علاقتنا المعرفية بالفن يشوبها هذا الخلط. أبرز أوجه هذا الخلط نجده في البارادايغم التاريخانيّ الذي تابعنا ولادته مع فريدريش شليغل. سأتوقّف هنا عند استعادته من قبَل الفنّانين، خاصّةً في مجال الفنون التشكيلية، حيثُ استعمِل لتشريع «الحداثة الطليعية.» ولكن علينا أن نتخلّص من هذا النموذج، فهو يعيق طريقنا نحو التاريخية المختلفة لمعظم التقاليد الفنّيّة الأخرى التي لم تعرفه البتةً. وهو، بالإضافة إلى ذلك، يُبسِّط بشكلٍ زائد التاريخ المعقَّد للفن «الحديث.» سيسمح لنا تخلّينا عنه إذًا بأن ننظر بشكلٍ مُتنوِّع وأكثر خصوبة إلى الأعمال الفنّيّة، بدءًا بتلك التي تعتبر نفسها جزءًا من المشروع التاريخانيّ.

ثمّ هناك التمييز بين الدائرة الجمالية والدائرة الفنّية، وهو تمييز رفضته النظرية التأمليّة للفن باسم حصر الفن بقطبه الخلّاق. لهذه المشكلة امتداد، فعلينا أن نُسلِّم أخيرًا بتعدّد التركيبات في مجال الأشياء الجماليّة وحتّى في مجال نتاجات «الفن» (بالمعنى الأوّل للكلمة). هذه نقطة مُهِمّة لأنّها تسمح لنا بأن نعيد إدراج الفن، بأعلى معاني الكلمة، في الحقل الأوسع الذي يُشكِّل الفن أغنى أشكاله: فالعمل الفنّي هو نتاج السلوك البشري الخلّاق، ولكنّه ليس وحده، وليس هناك من حاجز فاصل بينه وبين سائر أعمال الإنسان.

وأخيرًا، هناك الرهان الهامّ، إن لم يكن نظريًّا فعلى الأقل اجتماعيًّا، في النقاش مع نظريّة الفنّ التأمليّة: وهي مسألة اللذّة، وهي لذّة الموقف الجمالي إذًا. ولقد تبيّن أنّ الوظيفة التعويضية لتقديس الفن ترتبط بنزعة صفائية متفاقمة، قادتنا إلى فصل العمل الفنّي عن المتعة التي يعطينا إيّاها. علينا ألّا نخطئ في تحديد موضوع السؤال هنا، فهو ليس الدفاع عن اللذّة، بل التعرّف على المنطق الخاص بالسلوك الجمالي، وهو منطقٌ نخطئ في معرفتنا له ما إن نفطمه عن بعده التلذّذي.

نظريّة الفنّ التأملية في «عالم الفن» الحديث

إن ما يسمّى بـ«الحداثة الفنّيّة» ـ سواء جعلنا نشوؤَها في الرومانسية، أي عند بودلير، أو في الرمزية ـ لا يمكن فصلها عن البنية المفهومية التي أعطتها إيّاها نظريّة الفنّ التأمليّة: فإنّ عصر «الفن الحديث يزيد على أيّ عصر آخَر من تاريخ الفن ـ باستثناء عصر النهضة ربّما ـ بكونه عصر فلسفة للفن بِقَدْر ما هو عصر مُمارَسة فنّية. لا أستطيع هنا أن أعطي بالتفصيل التسلسل التاريخي ـ الغني بالتقاطعات والتأثيرات الموقوتة ـ لنظرية تبدو لأوّل وهلةٍ بعيدة جدًّا عن المشكلات الفنّية البحت، بل سيقتصر عملي على بعض العيّنات الكاشفة بنحو خاصّ.

لمّا كانت الحركة الرومانسية المحلّ الذي تكوَّن فيه تقديس الفن، فهي، على نحو ما، المصدر غير المُباشِر لكلّ أشكال هذا التقديس اللاحقة. وعلى عكس التجسّدات الأخرى التي

عرفتها نظرية الفن التأمليّ، التي حلّلتُها، فإن الرومانسية ـ ومنذ الولادة ـ هي، في الوقت نفسه، نظرية فلسفية وتَمثُّل ذاتيّ للعالم الفنّي: فلئن كان الأخوان شليغل بالأخص مفكّرَين نظريَّين (وإن «اقترفا» بعض الأعمال الأدبية)، فإنّ نوفاليس شاعر مميّز أيضًا. ويمكننا أن نقول ذلك أيضًا عن ممثّلين آخرين للحركة الرومانسية. فهُوْلدِرْلين هو في الوقت نفسه أحد أكبر الشعراء الألمان ومفكّر نظريّ. وكان الرسّامان رونغه (Runge) وكاروس (Carus) في الوقت نفسه مفكِّرين رومانسيين وفنّانَين[651]. إنّ الرومانسية بطبيعتها «المختلطة»، أي الفلسفية والفنّية معًا، هي مصفوفة معظم الحركات الفنّيّة اللاحقة، وبالتحديد الحركات الطليعية في مطلع القرن العشرين.

لقد بُرهِن منذ زمنٍ طويل على أنّ معظم الحركات الرومانسية الأوروبية، إن لم يكن جميعها، استعارت عدّتها النظرية من الألمان، وبالأخص من الأخوَين شليغل ومن شيلنغ: ومن أهمّ الوسطاء نجد

---

(651) رونغه (Runge) مثلًا أنشأ ميتافيزيقا خاصّة بالألوان، حيث «الألوان الأولى» (Urfarben) الثلاثة تماثل الثالوث؛ أمّا كاروس (Carus) فيؤكّد أنّ الجمال (المرئي) هو «الشعور (Empfindung) بوجود الكائن الإلهي في الطبيعة، وذلك، على مثال الحقيقة ومعرفة هذا الكائن الإلهي» (*Neun Briefe über Landschaftsmalerei*، مذكور لدى جيرار إيمر Gérard Eimer في كتابه *Caspar David Friedrich. Auge und Landschaft*, Insel Verlag, 1974, p. 172). والمصادر الروحانيّة التي يعودان إليها من قبيل أفلوطين أو جاكوب بومه (Jakob Boehme)، يعيد كاندينسكي وموندريان توظيفها من جديد، وهما اللذان يعيدان أيضًا تفعيل التأملات الفلسفيّة الخاصّة بالألوان.

مدام دو ستايل (Mme de Staël) على صعيد أوروبا كلها، وكولريدج (Coleridge) في إنكلترا، وفيكتور كوزان (Victor Cousin) في فرنسا، ومانزوني (Manzoni) في إيطاليا[652] لذلك، رافق انتشارُ نظريّة الفنّ التأمليّة انتشارَ الرومانسية الأوروبية؛ فنجدها في صورة مُشوَّهة نوعًا ما عند معظم الفنّانين الرومانسيين وما بعد الرومانسيين. ويمكننا أن نأخذ كمثال على ذلك نظرية بودلير الخاصّة بالمخيّلة، وهي جزء محوريّ في الشعرية الرمزية. يتبيّن عند قراءة الفصلَين الثالث والرابع من **صالون 1859** (*Salon de 1859*) أنّ بودلير قد استعار من بو (Poe) نظريّته عن «مِلكة المَلَكات» (reine des facultés) وبخاصة التمييز المهمّ بين الفنتازيا والمخيِّلة الخلّاقة، (وبالتحديد من «المبدأ الشعريّ»، «The Poetic Principle»)، وهو نصّ كان قد استعمله قبل سنتَين في «ملاحظات جديدة عن إدغار بو»، «Notes nouvelles sur Edgar Poe»، في مقدّمة ترجمة **قصص جديدة غريبة**، (*Nouvelles Histoires extraordinaires*) ومن **جانب الليل في الطبيعة** (*The Night Side of Nature*)، للسيّدة كرو (Mrs Crowe). في الحقيقة، بو والسيّدة كرو يستخدمان بكلّ بساطة أطروحات كولريدج في كتابه **سيرة أدبية** (*Biographia*

(652) انظر مثلًا:

Fritz Strich, «Die Romantik al europäische Bewegung» (1924), in: *Begriffsbestimmung der Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, pp. 112-134; René Wellek, «The Concept of Romanticism in Literary History», in: René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven, pp. 128-198.

(*Literaria*[653]، الذي استلهم بدوره من أ. وف. شليغل، وشيلنغ وفيشته، وهم، في نهاية المطاف ـ كما رأينا ـ يعيدون تفسير «المخيّلة المنتِجة» الكانطية ليجعلوا منها الملَكَة الشعرية التي تسمح للفن بالوصول إلى المطلَق. وبالتأكيد فإنّ الأثر المباشر للرومانسية النظرية في الفنون والتفكّر الفنّي لن يتوقف مع نهاية الحركات الرومانسية. فالمؤلّفون التعبيريون الألمان، ومعهم أيضا ريلكه وموريس بلانشو (Maurice Blanchot) وهو أقرب إلينا، إنما يستمدّون مباشرةً من كتابات جماعة يينا.

إنّ مصير الجماليات الهيغلية التاريخيّ هو مثال جيّد في التأثير المتأخّر، فأهميّتها للحياة الفنّيّة في عصره كانت بالتأكيد أضعف من أهميّة الحركة الرومانسية، لأنّها عقيدة فلسفيّة تجريديّة لم يكن بإمكانها ان تأمل التأثير مباشرة في عالم الفنّ؛ ولكنّ التأثير غير المُباشِر لتصوراتها كان، للسبب نفسه، أكبر وذلك بوجهَين مختلفين: الأوّل هو انتصارها الجامعيّ. لقد عرف هذا الانتصار لا شكّ بعض التغيّب في التاريخ (كما في نهاية القرن الثامن عشر مثلًا) ولكن هذا الغياب كان دائمًا مؤقّتًا. ليس من الغريب أن تكون جماليات هيغل قد استهوت الأساتذة، فهي **بالفعل** عرض جامعيّ. والثاني بنيتها النسقيّة ـ أي صفتها المغلقة و«الكاملة» ـ التي تجعل منها منهجًا دراسيًّا مثاليًّا وملائمًا. على أيّ حال، فإنها، وإذ نقلتها أجيالٌ عدّة من «النخبة»

(653) في ما يخصّ نظريّة كولريدج عن التخيّل أو، بشكلٍ عامّ، صلاته بالفلسفة الألمانيّة، انظر:

Thomas McFarland, *Originality and Imagination*, Johns Hopkins U.P., 1985, chap. VI: «The Higher Function of the Imagination.»

المفكّرة التي كيّفتها مع حاجات الزمن، أصبحت بالتدريج أحد عناصر الوعي الغربيّ المشترك. وقد تمّ تضخيم هذه الحركة من خلال القناة الثانية التي نقِلت عبرها، أي الماركسية. ومهما بدا ذلك غريبًا، ونظرًا إلى الحتميّة الاجتماعية الفجّة جدًّا التي غالبًا ما تعلنها الماركسية، فقد نجحت الجماليات الهيغلية في تطوير تنويعتها الخاصة من النظريّة التأملية: من المفترض أن يكشف الفن ـ أو بالأحرى «الفن العظيم»، أي فن الماضي والفن الاجتماعيّ معًا ـ البنية الاقتصادية والاجتماعية، أي لا شيء أدنى من الواقع الأساسيّ للعالم البشريّ. نعرف المصير التاريخيّ لقول إنغلز (Engels) إنّ أعمال بالزاك (Balzac) تُسفر بأسلوب قاسٍ عن طبيعة مجتمع زمنه: يبيّن بالزاك رغمًا عنه ـ لأنّه فنّان عظيم ـ حتميّة انتصار البورجوازية (المؤقّت) وإفلاس الأرستقراطية التاريخيّ، بالرغم من تعاطفه مع هذه الطبقة. عمّم جزءٌ من الجماليات الماركسية هذه الأطروحة، فانتهت إلى اعتبار أنّ الفن العظيم، أو على الأقل الأدب العظيم (ولكننا نعرف أنّ نظريّة الفنّ التأمليّة تستقرئ طوعًا من فن مخصوص)، يملك قوّة معرفيّة وَجدية: فباستثناء الفلسفة الماركسية، فإنّ الفن هو نشاط المعرفة الوحيد القادر ـ في ظروف معيَّنة تحدّدها الماركسية وبالتالي الفلسفة ـ على تجنّب الرؤية للحياة رؤية مستلَبة، وهي التي لا تنفصل عن كلّ مجتمع طبقي[654].

---

(654) انظر مثلًا:

Georg Lukács, *Le roman historique*, trad. R. Sailley, Payot, 1985.

في ما يخص جماليات لوكاش الشاب، الأقل تبسيطًا، والمتأثّرة أيضا رغم ذلك بالنظرية التأملية للفن، انظر:

Rainer Rochlitz, *Le jeune Lukács*, Payot, 1983.

في الشيوعية الأرثوذوكسية، لقيت هذه المساعي لتقديس الفن الواقعي بعض المشاكل: فعندما كان موضوعها فنًّا ما قبل اشتراكيّ، تعارضت مع أحادية نظرية الاغتراب؛ وحين صارت تهمّ الفن الاشتراكيّ، شكّلت خطرًا ممكنًا على الاحتكار المعرفيّ من قبَل الحزب، ومن خلاله الفلسفة الماركسية.

الماركسيّون النقاد، من أمثال بنيامين أو أدورنو، اعتبروا أنفسهم أيضًا ممثّلين لتقديس الفن. إن السجال الطهوريّ ضدّ «فن المطبخ» أو «الصناعة الثقافية»، وهو الحاضر بقوّة في كلّ الجماليات التي تستلهم مدرسة فرانكفورت، لا يجد معناه الكامل إلّا في منظور فرضية قوّة الفن «الحقيقي» الناقدة والمهدّمة في صميمها؛ ذلك الفنّ الذي يُفترض أنه يعرّي الاستلاب الاجتماعيّ للإنسان. إنّ كتاب **النظرية الجمالية** (*Théorie esthétique*)[655] لتيودور أدورنو مثلًا هو في جانب منه إعادة صياغة للنظرية التأمليّة من منظور «الجدلية السلبية.» وتظهر وظيفة الفن التعويضية بشكلٍ قويّ: فالفن، وهو «كتابة غير واعية للتاريخ»، هو احتجاج لا يُختزَل ضدّ واقع سيّئ عامّة؛ وهو بالتالي وعدٌ، مُجوَّف، بوفاق طوباويّ. نعلم أنّ أدورنو اعتبر عدم توافق الألحان (dodécaphonisme) لدى شونبرغ (Schönberg) هو في الواقع تجلٍّ، غير واعٍ، للسيرورة الاجتماعية: لقد انتقدت قطع شونبرغ الموسيقية، من خلال رفضها للمعايير المعتمَدة وللإذعان العامّ، الوعيَ المستلَب والطابع الفيتيشيّ

(655) T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Klincksieck, 1974.

(fétichiste) للموسيقى منظورًا إليها كسلعة؛ وهي تكشف من خلال ذلك التناقضات الاجتماعيّة الحقيقية وتندرج ضمن تجاوزٍ للفن البورجوازي. يدافع أدورنو بالطبع عن تعريفٍ تقويمي للعمل الفنّي: «يقتضي مفهومُ العمل الفنّي مفهومَ النجاح. والأعمال الفنّيّة غير الناجحة ليست أعمالًا فنّيّة[656].» وهو يدافع أيضًا عن تَصوُّر جذري جدًّا يقول باختزال الفنون في «حقيقتها» الفلسفية: «الفلسفة والفن يلتقيان في ما يحتويانه من حقيقة: فحقيقة العمل الفنّي التي تمتدّ تدريجيًّا ليست سوى حقيقة المفهوم الفلسفي [...] ومحتوى الأعمال من الحقيقة ليس ما تدلّ عليه الأعمال، بل ما يحدّد زيف العمل في ذاته أو حقيقته؛ فوحدها هذه الحقيقة التي للعمل في ذاته تقاس مع التفسير الفلسفي وتتفق مع الحقيقة الفلسفية على الأقلّ من جهة فكرتها، [...] وعلى التجربة الجمالية الحقّ أن تصبح فلسفة، وإلّا فقدت وجودها[657].» يمكن أن نلاحظ هنا من جديد إلى أيّ حدّ في الواقع يُرسِّخ الارتقاء بالفنون إلى مستوى معرفة وَجدية، خضوعَها للخطاب الفلسفيّ.

إنّ تأثير شوبنهاور في الجماليات الحديثة غير مُقدَّر عمومًا حقّ قَدْره، وبالأخص في فرنسا حيث سمعة هذا الفيلسوف سيّئة، لأسباب معقّدة. لذلك ننسى بسهولة أنّ فلسفة شوبنهاور قد انتصرت في كلّ أوروبا تقريبًا، طَوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بينما كان هيغل قابعًا في نسيان مؤقّت،. وفي الواقع فإنّه لا يمكن لتشاؤم

---

(656) المرجع نفسه، ص 196.

(657) المرجع نفسه، ص 176ـ177.

شوبنهاور الوجودي أن يُتصوَّر من دون التعويض الذي يعطيه الوجدُ الجمالي، وهو خلاصٌ حقيقيّ يسمح للإنسان بالإفلات من ويلات إرادة الحياة. إن أطروحة شوبنهاور القائلة بالخلاص بواسطة الفن هي بلا شك أطروحة الصياغات الفلسفية لنظريّة الفنّ التأمليّة التي حظيت بأكبر نجاح في التاريخ[658]. كان شوبنهاور، بالطبع، أهم فلاسفة الصالونات في نهاية القرن التاسع عشر، ولذلك يصعب في الغالب معرفة مدى تعلّق تأثيره بقراءة أعماله قراءة مباشرة. ولكن طريقة انتشار أفكاره لا تهمّنا كثيرًا، فالمُهِمّ هو أنّنا نجد أطروحاته الجمالية المركزية عند بعض أهمّ فنّاني النصف الثاني للقرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين: عند فاغنر طبعًا، ولكن أيضًا عند ويسمانس (Huysmans)، وغوغان (Gauguin) وأعضاء حركة الأنبياء (les Nabis)، وبروست (Proust)[659]، وأيضًا ماليفيتش وموندريان (Mondrian)[660].

---

(658) Michael Podro, *The Manifold of Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Clarendon Press, Oxford, 1977.
يلاحظ المؤلّف (ص 92) أنّه لم يكن لأيّ نظرية جمالية تأثير في التصوّرات الحديثة للفن بقدر ما كان لفلسفة شوبنهاور.

(659) Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1983.
تؤكّد المؤلّفة أنّ جماليات بروست (Proust) ليست مدينة لشوبنهاور فَحَسْبُ، وخاصة في ما يتصل بنظرية الموسيقى وفكرة وظيفة الفن كمخلّص (ص 46 وما بعدها)، بل مدينة أيضًا لشيلنغ (ص 82 وما بعدها). في الحقيقة، أثّرت نظريّة الفنّ التأمّليّة تأثيرًا قويًّا في التصوّرات الجمالية في منعطف القرن، حتّى أصبح من الصعب تحديد مصادرها بشكلٍ دقيق.

(660) في ما يخصّ ماليفيتش وموندريان، انظر أدناه ص 564 وما بعدها.

سأكتفي بفرنسا فقط. فكما يشهد نصّ فاليري الذي ذكرته في مقدّمة هذا الكتاب، تميّزت نهاية القرن التاسع عشر بعودة قوية لتقديس الفن. كانت هذه العودة في أساسها تنويعة شوبنهاور على النظرية التي فرضت نفسها، في رؤيتها التشاؤمية للعالم (التي استعادها بخاصة الطبيعيون[661])، وبالأخص أطروحتها القائلة بأنّ الفن هو كشف الأفكار. هكذا كتب الناقد الرمزي ألبير أوريي (Albert Aurier) في سنة 1881، أنّ فنّ غوغان هو «أفلاطون كما يفسّره تشكيليًا بربريّ عبقري»: إذ تعبّر أعماله عن أفكارٍ خالدة. قد يبدو هذا القول متناقضًا، بما أنّ أفلاطون يدين فن الرسم. ولكن الأفلاطونية هنا هي الأفلاطونية كما يعيد شوبنهاور تفسيرها؛ فهو ينتمي إلى سلالة النظرية الأفلوطينية الخاصّة بالجميل. إنّ تفسير مشروع غوغان التصويري من خلال مصطلحات أفلوطينية جديدة، كما يقترح أوريي، ليس غريبًا أبدًا؛ فَبِحَسب موريس دوني (Maurice Denis)، كان أعضاء حركة الأنبياء قد أنشؤوا نظريّتهم في الفنّ مستلهمين من أفلوطين، ومن بو، وبودلير، وشوبنهاور[662]. ليس مؤكّدا البتة أن يكون غوغان

---

(661) انظر:

René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*, Presses universitaires de Lyon, 1979.

يكفي أن نفكّر في تشاؤم هويسمانس- وهو كاتب طبيعانيّ (naturaliste) صار شغوفًا بالجمال - في روايته (*À rebours*)، تشاؤمًا مشتقًّا من شوبنهاور على نحو مباشر وصريح.

(662) أنا مدين بمجموع هذه المعلومات لمارك أ. تشيتهام،

Mark. A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Painting and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge U.P., 1991, pp. 1-39.

قد قرأ شوبنهاور، ولكنّ مارك أ. تشيتهام (Mark A. Cheetham)[663] بيّن بشكلٍ مقنع أنّ ممارسته الفنّية، مثل ممارسة بول سيروزييه (Paul Sérusier) في مكان آخر، اتّبعت بالفعل تشريعًا أفلوطينيًّا جديدًا. نجد ذلك بالتحديد في رفضه لتمشّي الانطباعيين التحليليّ لمصلحة البناء التأليفيّ الذي يُعبِّر عن «الفكرة النقية[664]»، في تشديده على أهميّة الرؤية الباطنة (ومن هنا رسمه للعيون المغلقة)، أو في ثقته المحدودة بـالإدراك الحسّي (ومن هنا قوله إنّ على الرسّامين أن يرسموا أشكالهم معتمدين على ذاكرتهم وليس على المعاينة).

شَكَّل تأثير نيتشه، في مرحلة أولى، امتدادًا لتأثير شوبنهاور، ولكن إعادة تفسيره الإيجابية لمفهومٍ «الإرادة» فصلت بشكلٍ عميق نظريّته الخاصّة بالفن عن نظرية مُعلّمه. فجمالياته المرتبطة بـ«إرادة القوّة» ستلعب لاحقًا دورًا مركزيًّا في معظم الحركات الطليعية في مطلع القرن: فالنشاط الفنّي- السياسي في النزعات التعبيرية (expressionnisme) والمستقبلية (futurisme) والتشكيلية الجديدة (néo-plasticisme) والبنائية (constructivisme)، مدين بالكثير لتَصوُّر نيتشه للفن كتعبير عن قوة حيوية أوّليّة، ومدين لإعادة تفسير ريغل (Riegl) لإرادة القوّة كإرادة للفنّ (kunstwollen). ونجد الإرث النيتشويّ، بدرجاتٍ مختلفة، عند لوكوربوزييه (Le Corbusier)،

---

(663) المرجع نفسه، ص 1_39.

(664) في *Diverses choses*، يصف غوغان (Gauguin) لوحته *Pape Moe*، كشكلٍ يحوّل فكرة خالصة إلى مادّة (عن تشيتهام، Cheetham، مرجع مذكور سابقًا، ص 158، رقم 60).

وفان دوسبورغ (van Doesburg)، وموندريان، وممثّلي الباوهاوس (Bauhaus)، وميس فان دير روه (Mies van der Rohe)، إلخ...[665].

يُشكِّل انتشار عبارة «نريد...» وإبرازها في النص علامة لافتة في البيانات الطليعية الرسمية في تلك الحقبة. فنجدها مثلًا عند ماليفيتش في بيانه الرسمي الأونوفيس (1919 ـ 1920) (OUNOVIS)، الذي يبدأ كما يلي: «**نريد** أن تصبح الحداثة حياة لصورة قوّتنا. **نريد** أن نُكرِّس قوّتنا لإبداع أشكالنا الجديدة[666]»؛ ويمكننا أن نقرأ بشكلٍ مماثل في النص البرنامجيّ لأوسكار شليمير (Oskar Schlemmer) المُخصَّص لأوّل معرض باوهاوس (1923): «نحن موجودون ! نحن نريد ! ونحن نبدع[667]!»؛ وتستخدَم الكلمة

---

(665) انظر في هذا الصدد:

Jürgen Krause, *Märtyrer und Prophet. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, Walter de Gruyter, Berlin, 1984.

يجب عدم الاستخفاف بأهمية نيتشه في المجال الأدبي الألماني: يكفي أن نفكّر بتوماس مان (Thomas Mann) الشاب أو بالشعراء التعبيريين. انظر مثلًا العمل الجماعيّ:

Nietzsche und die deutsche Literatur, 2 tomes, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1978.

(666) مذكور في:

K. Malevitch, *Le miroir suprématiste*, l'Âge d'Homme, 1977, p. 84.

(667) يذكره فرتس نويماير،

Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Dans kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Siedler Verlag, 1986, p. 175.

يدرس نويماير بالتفصيل العلاقة غير الواضحة بين فلسفة نيتشه والتصوّرات الطليعيّة التي دافع عنها ميس (Mies) في عشرينيّات القرن.

حتّى كعنوان لنشرة، مثل مجلة **إرادة** (*Vouloir*)، وهي المجلّة التي أسهم فيها موندريان. إن هذه النزعة الإرادية، شبه الاستحواذية (obsessionnel)، مرتبطة بفكرة تقول إن الفنّان الطليعي هو «الإنسان الجديد[668]»، الذي ينبئ بالإنسان الأعلى النيتشوي: هكذا رأى البعض في الموت الجماعي أثناء الحرب العالمية الأولى انقلابًا دمويًّا يرافق، بحسب نيتشه، مولد الإنسان الأعلى. وأخيرًا، فإنّ فكرة إضفاء الجمالية (esthétisation) على الواقع - وهي فكرة مركزية في مشاريع الطلائع لأنّها تسمح لهم بإقامة صلة بين مشاريعهم الفنّيّة والثورة الاجتماعية - مُشتقّةٌ هي أيضًا من فلسفة نيتشه وبخاصة من أطروحته القائلة بأنّه لا يمكن تبرير الواقع إلّا كظاهرة جمالية.

ولكن لا يمكن للعلاقة بين الحركات الطليعية وتقليد نظريّة الفنّ التأمليّة أن تقتصر على الفلسفة النيتشوية. فدافعها الطوباوي الأساسي، وهو روحانيّ وجماليّ في آنٍ واحد، يعيد تفعيل اللحظة الأولى لتقديس الفنّ أيضًا، أي أحلام رومانسية يينا: إنّ مشروع الطليعة الفنّيّة ذاته، وهو تاريخاني بامتياز، مُتجذِّر في أعمق أعماق التقليد الذي حلّلناه. ونجد في الكثير من أشكال النزعة الطليعية - بالأخص في النزعة التفوقية أو لدى موندريان - التوجّه المزدوج الذي تمتاز به النظرية التأمليّة: الفكرة القائلة بأنّ هدف الفن الأخير

(668) يستعمل كاندينسكي هذه العبارة في:
Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, op. cit.
ويشير في هذا الكتاب أيضًا إلى الإنسان الأعلى (ص 199، رقم 1).

هو إظهار ماهيته الخاصة والطوباوية المسيحانيّة لإضفاء جمالية ما على الواقع الذي تزول فيه الفنون في نهاية المطاف.

يعتبر ماليفيتش مثلًا أن هناك نوعين من الرسم: الرسم القديم وهو تشخيصيّ، والرسم الجديد وهو غير تشخيصيّ. هناك حلّ يصل بينهما: «على المُجدِّدين في العصر الحالي أن يبدعوا عصرًا جديدًا، لا يتواصل مع العصر القديم من جهة واحدة فقط[669].» وما يبرّر هذه القطيعة الجذرية أنّ الرسم الجديد وحده ـ التكعيبية (cubisme) والمستقبلية وحصيلتهما التفوّقية ـ يبحث عن ماهية الفن: «[...] لقد انقسم الفن إلى جزأين أساسيَين: صار بعض الفنانين تشخيصيين (عينيّين)، رسّامي لوحات وعاكسين لنمط الحياة من دون توضيحهم ماهية الفن، والبعض الآخَر باتوا غير تشخيصيّين (تجريديّين) بعد توضيحهم ماهية الفن وتخلّيهم عن الصور الشخصية (portrait) وعكس نمط الحياة[670].» وعلى نقيض الفنّانين التقليديين، فإنّ الفنّان الجديد «لا يُعبِّر عن الوهم بل عن الواقع الحقيقي الجديد[671]»، وهو «التحام العالم والفنّان معًا[672]»، وقد صار ذلك ممكنًا ما إن غدا الرسم

---

(669) «Sur le musée» (1919), in *Le miroir suprématiste*, مرجع مذكور سابقًا، ص 64.

(670) «La peinture et le cinéma» (1926), في المرجع نفسه، ص 107.

(671) «Forme, couleur et sensation» (1928), في المرجع نفسه، ص 114.

(672) المرجع نفسه، ص 123.

ذاتيّ المرجع أو «علّة ذاتية تصويرية[673].» إنّ الفن التفوّقيّ بما هو كشف أنطولوجيّ، هو فنٌّ فلسفيّ: «هذا النظام الصُّلْب، البارد، الذي لا ابتسام فيه، يُحرِّكه الفكر الفلسفي، أو بالأحرى تتحرّك قوّته الفعلية الآن في داخل هذا النظام[674].» وهكذا تذهب النزعة التفوّقيّة أبعد من الفن، فتتّجه نحو الفلسفة، وتتجه أيضًا ـ ولهذا السبب بالضبط، بما أنّ الخطاب الفلسفي يوصف بالخطاب المُؤسِّس للمجتمع الإنسانيّ ـ نحو تغيير الحياة: «لم تعد ورشاتنا ترسم لوحاتٍ، بل هي تنشئ أشكال الحياة[675].» الميتافيزيقا التي يزعم فنّ ماليفيتش أنّه كشفٌ لها، مستلهَمة بشكلٍ قوي من شوبنهاور: فأطروحتها القائلة بأنّ «الواقع الحقيقي» الذي يصل إليه الرسّام التفوّقي هو «العالم دون موضوع» المتجاوز للانفصال بين الذاتي والموضوعي، وهو مُستلهَم مباشرةً من تصوّر شوبنهاور للرؤية الجمالية كإلغاءٍ للانفصال بين الذات والموضوع. ويعتقد ترولز أندرسن (Troels Andersen)، مُحرِّر الترجمات الإنكليزية لنصوص ماليفيتش، أنّ بعض نصوصه تتبع مباشرةً تقسيمات كتاب **العالم كإرادة وكتمثُّل** (*Le Monde comme volonté et comme représentation*): في ما يخصّ السيرة الذاتية المتجزّئة، يتوافق ترقيم مخطوطة ماليفيتش مع الفقرة التي يُحال إليها في كتاب

---

(673) «L'OUNOVIS» (1921),
في المرجع نفسه، ص88.

(674) «Le suprématisme» (1919),
في المرجع نفسه، ص83.

(675) «De la part de l'OUNOVIS» (1919-1920),
في المرجع نفسه، ص86.

شوبنهاور[676]. إنّ ما يثير الاهتمام أيضًا هو صلة القربى بين تَصوُّرات ماليفيتش وتَصوُّرات هيدغر: يقيم جان- كلود ماركادي (Jean-Claude Marcadé) وإيمانويل مارتينو (Emmanuel Martineau) دون أي صعوبة، في تقديمهما للترجمة الفرنسيّة لـلكتابات (*Écrits*)، صلات بين فلسفة ماليفيتش الخاصّة في «اللا شيء» (rien) واللاهوت السلبي الخاص بـ«انسحاب الكينونة» الذي يقول به هيدغر[677]. يستنتج إ. مارتينو من ذلك أنّ ماليفيتش اكتشف قبليًّا «ما ستجلبه ظاهراتية هيدغر بعد ذلك للكلام[678].» من ناحيتي، أشك في إمكانية إغناء ملاحظات ماليفيتش بجعلها موائمة لمنجز هيدغر الفلسفيّ، الذي يتفوّق عليها بالكثير ؛ بل أخشى حتّى أن تخسر أهميّتها الحقيقية، أي عَلاقتها المُعقّدة، وإن تكن أساسية، بمُمارسَة ماليفيتش التصويرية. فَصلات القربى لا تُنكَر، غير أنّ مارتينو وماركادي يكتشفان صلات لا تقِلّ وثوقًا أيضًا بين ماليفيتش ونيتشه، وشيلنغ وحتّى جاكوب بومه (Jacob

---

(676) انظر:

Troels Andersen, «Préface» à K. Malevitch, *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-1925*, Borgen, Copenhague, 1976.

(677) انظر مثلًا مقدّمة إ. مارتينو:

Préface de E. Martineau, *Le miroir suprématiste,*

مرجع مذكور سابقًا، ص 7 ـ 33. أو مقدّمة ج. ك. ماركادي (J.-Cl. Marcadé) لـ:

La lumière et la couleur, L'Âge de l'Homme, 1981, pp. 7-36.

(678) Emmanuel Martineau, «Préface» à Kasimir Malevitch, *La lumière et la couleur,*

مرجع مذكور سابقًا، ص9.

(Boehme)، وهذا أيضًا مُهِمّ، فهؤلاء المؤلّفون الثلاثة كانوا أيضا مصادر إلهام مُهِمّة لهيدغر، وذلك ما يبيّن في ما أعتقد أنّ هيدغر وماليفيتش ينتميان إلى العقيدة (doxa) ذاتها، وهي نظرية الفن التأملية.

يُؤكّد عمل ماليفيتش، على طريقته، أنّ النظريّات الفنّيّة للطلائع «محدَّدة بإفراط» على نحو تام، من قبَل تقليد تقديس الفن، إلى حدّ أنّ البحث عن مصادر دقيقة غير ممكن أحيانًا كثيرة، فنحن أمام شبكة من النصوص، المتداخلة. فموندريان مثلًا ـ وينطبق ذلك على كاندينسكي (Kandinsky) أيضًا ـ قد استمدّ أهمّ ما في فلسفته من الحكمة الإلهية (théosophie)، وبالتحديد من نصوص بلافاتسكي (Blavatsky) وشتاينر (Steiner). وبالواقع فإنّ الحكمة الإلهية هي تَصوُّف توفيقي يمزج دونَ تردُّد بين تَصوُّراتٍ نيتشوية (نظرية الإنسان الجديد)، وهيغلية (التطوّرية)، وورومانسية، ومتوهمة للوحي (illuministes) (جاكوب بومه)، وأفلاطونية جديدة. وأن نعثر على أصداء لفكر شوبنهاور أو نيتشه أو هيغل عند موندريان ـ أو بشكلٍ عام في نصوص حركة **دي ستييل** (*De Stijl*) ـ لا يُثبتُ إذًا بالضرورة أنّ ثمة بالفعل قراءة لهؤلاء الفلاسفة. نقرأ مثلًا في أوّل عدد لمجلّة **دي ستييل** هذا الشاهد من أفلوطين ـ وهو شاهِد يمكن أن يكون أيضا من شوبنهاور: «الفن أعلى من الطبيعة، لأنّه يُعبِّر عن الأفكار التي لا تكون أشياؤها في الطبيعة سوى صور ناقصة عنها. والفنّان إذ لا يثق إلّا بموارده الخاصّة، يرتفع فوق الواقع المتقلِّب[679].» وبشكلٍ مماثل، عندما يهدي موندريان كتاب **الفن التشكيليّ الابتدائيّ**

(679) يذكره مارك تشيتهام، مرجع مذكور سابقًا، ص48 ـ 49.

(*Le plasticisme élémentaire*) (1921) إلى «رجال المستقبل»، فهو ينخرط دون شك في منظور نيتشوي، غير أنّ هذا المنظور كان جزءًا لا يتجزّأ من «جوّ العصر»، حتى إننا لسنا مضطرين البتة إلى استنتاج وجود قراءة لعمل الفيلسوف.

أمّا كاندينسكي، فنعرف أنّه عليم بالحكمة الإلهية وبنصوص شوبنهاور أيضًا. وهكذا فإنّ نظريّته في الألوان متأثّرة جدًّا بنظرية شوبنهاور (الذي استعاد بدوره كتاب **نظرية الألوان**، *Farbenlehre*، لغوته)؛ وقد استعار دون شك مصطلح «الضرورة الباطنة»، ذا الدور المحوريّ في نظريته الماهوية، من مؤلِّف **العالم كإرادة وكتمثّل**. وهو مع ذلك، عندما يُؤكِّد أنّ «[...] ما ينتج عن الضرورة الباطنة وبالتالي عن تَطوُّر الفن هو إخراج تدريجي للأبديّ ـ الموضوعي إلى الزمني ـ الذاتي[680]»، فهو يقرن مفهوم شوبنهاور بتصوّر شيلنغ أو هيغل للتطوّر التاريخي (التاريخ لدى شوبنهاور هو مُجرَّد مظهر سطحيّ وليس الإخراج التدريجيّ للضرورة الباطنة). هل يعني ذلك أنّ كاندينسكي قد قرأ المثاليين الألمان؟ ليس لدينا دليل مُباشِر على ذلك، ويشير مارك ا. تشيتهام، وهو على حق، إلى أنّه قد التقى بالتطوّرية الجدلية الهيغلية في أحَدِ «تجسّداتها المشتقّة[681]» العديدة التي نجدها في النصوص الجمالية في منعطف القرن.

(680) Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier,*
مرجع مذكور سابقًا، ص136.

(681) Mark W. Cheetham.
مرجع مذكور سابقًا، ص79.

لا تقتصر صلة القربى بين ماليفيتش وموندريان وكاندينسكي على رجوعهم إلى أفق فلسفي - صوفي مشترَك. يمكننا أن نُبيِّن بطريقة أدق أنّ هؤلاء الفنّانين الثلاثة، - الذين تتباين أعمالهم التصويرية تباينًا شديدًا - يشرّعون ممارساتهم بمبادئ مشترَكَة بينهم وينتمون إلى «مخزون» نظرية الفن التأملية. سأذكر منها خمسة تبدو لي مهمَّة بنحو خاصّ:

أ) يكمن هدف النشاط الفنّي في التحقّق المكتشِف لماهية الفن. ولقد ذكرتُ سابقًا ماليفيتش، الذي يزعم أنّ الفنّانين غير التشخيصيين يستوحون من ماهية فن الرسم. كاندينسكي أيضًا يعرّف الفنّ التجريديّ بكونه إرادة تسعى «إلى تمثيل [...] الأساسيّ الباطنيّ فقط بإزالة كلّ طارئ خارجيّ[682].»

ب) تكمن ماهية الفن في عناصره الذاتية المرجع: في حالة فن الرسم، تتألّف هذه «العلّة الذاتيّة التصويرية» (ماليفيتش) من الضوء والأشكال والألوان في واقعها التصويري البحت، مستقلّة عن أي وظيفة تشخيصية. في «تحليل عناصر الفن الصوري الأولى» (Analyse des éléments premiers de la peinture) (1913)، يعرّف كاندينسكي فن الرسم كلغة تملك مفرداتها (العناصر الصورية الأساسية) وقواعد نحوها (قوانين التأليف) الخاصّة[683]. سيكتب

(682) W. Kandinsky.

مرجع مذكور سابقًا، ص52.

(683) W. Kandinsky, *Écrits complets*, t. 2, Denoël-Gonthier, 1970, p. 319 sqq.

تيو فان دوسبورغ (Theo van Doesburg) في سنة 1930: «يجب بناء اللوحة كلها من عناصر تشكيلية صِرْف، أي أَسْطُح وألوان. فلا دلالة لعنصر صوريّ ما إلّا «نفسه»، وبالنتيجة لا دلالة لِلوحة إلّا «هي ذاتها»[684].»

ج) وكما هي المُفارَقة عند الرومانسيين، فإنّ هذه المرجعية الذاتية للغة الفنية، تجعلها قادرة على كشف «**الواقع** الحقيقي.» وبحسب كاندينسكي، يلمس الفنّان الجديد «من تحت **بشرة الطبيعة** ماهيتها و«محتواها»»؛ فالرسم وهو يصير ذاتيّ المرجع، يكشف الطبيعة المطبِّعة (naturante)، لأنّ «المجالَين يحقّقان أعمالهما بالطريقة نفسها[685].» من ناحيته، يُؤكِّد موندريان أنّ رَسْمه يجعل **الكون** حسّيًا، وأنّ نظامه المعارض بالتحديد (على مستوى الأشكال والألوان) يحقّق التوازن بين الثنائيات الأساسية لهذا **الكونيّ**، منها مثلًا ثنائية المذكّر والمؤنّث، المادّي واللامادّيّ، وما إلى ذلك[686].

د) يشكّل اكتشاف الفنّ وتحقيقه لماهيته الخاصة واقعتَين تطوّريتَين ضروريّتين، وبتعبير آخَر فإنّ تاريخ الفن يخضع إلى تَطوُّر غائي. إنّ الكتاب المؤثّر لأرب وليسيتزكي (Arp et Lissitzky) **المذهبية**

---

(684) بيان مجلّة **الفن العيني** (*Art concret*)، كما نجده في:
Serge Lemoine, *Piet Mondrian et De Stijl*, Hazan, pp. 67-69.

(685) Kandinsky, *Écrits complets*, t. 2,
مرجع مذكور سابقًا، ص334 و325.

(686) أنظر بخاصة نصّه:
«Réalité naturelle et réalité abstraite» (1919-1920), in: *De Stijl*.

في الفن (*Les Ismes dans l'art*)، الصادر سنة 1924 في طبعة ثلاثية اللسان إنكليزية وألمانية وفرنسية، يقترح تاريخًا للفن الحديث كسلسلة من الحركات السائرة في تَطوُّر مستمرّ. نجد هذه الفكرة عند معظم الفنّانين الطليعيّين: فالتطوّر المفترَض من الانطباعية إلى الفن التجريديّ، مرورًا بالتكعيبيّة، هو من مشتركات تلك الحقبة، وكذلك الترسيمة التاريخية العامة التي تتطلب تطوّرًا يفضي من التشخيص إلى اللاتشخيص، ويُنظر إلى هذا التطوّر طبعًا كقطيعة أساسية، ليس في الفن فَحَسْبُ، بل في تَطوُّر البشر الروحي بشكلٍ عامّ.

هـ) يبلغ التطوّر الفنّي ذروته في أخروية تُحقِّق التأليف المطلَق بين المجتمَع والفن. بحسب ماليفيتش، كما رأينا، يبدع الفنّانون الجدُد أشكالًا للحياة وليس لوحات. ويكتب موندريان من ناحيته، في سنتي 1919–1920: «يجب أن تنشئ الرؤيةُ التشكيلية الصِّرف مجتمعًا جديدًا، مثلما أنشأت في **الفن تشكيلًا جديدًا**[687].» وبالنسبة لكاندينسكي، «حقبة الفن التجريديّ العظمى التي بدأت للتوّ، الثورة الأساسية التي تهزّ تاريخ الفن هزًّا هي أحد أهم إرهاصات الثورة الروحية التي أسميتها في الماضي زمن العظماء الروحانيين[688].» من خلال هذه المسيحانيّة تحديدًا، اعتقدت الطلائع الفنية لعدّة سنوات أنّ بإمكانها أن تتماهى وبرنامج ثورة اجتماعية كانت تتغذّى من

---

(687) مذكور في: *Piet Mondrian et De Stijl*، مرجع مذكور سابقًا، ص30.

(688) «Art abstrait» (1925), in: *Écrits complets*, t. 2، مرجع مذكور سابقًا، ص315.

حلم مماثل. تلاشى سوء الفهم هذا بسرعة، وأمِر الفنّانون بالاختيار بين فنّهم والعقيدة الشيوعية: من المشرّف مثلًا أن يكون كلّ من كاندينسكي وموندريان مثلا لم يتنازل قطّ عن مقتضياته الفنية، وإن اضطُرّ إلى التخلّي عن آماله المسيحانيّة.(689)

ولئن كان هذا الوجه الأخير من البرنامج الطليعيّ سريعًا ما انهار، فإنّ الأوجه الأربعة الأولى ما فتئت تغذّي تاريخ الفن الحديث حتّى ستينيّات القرن على الأقلّ، ومثال ذلك في نصوص كليمنت غرينبرغ (Clement Greenberg) المؤثِّرة جدًّا. وحتّى الفن التقليلي والفن المفهوميّ لا زالا يندرجان فيها نوعًا ما. من ناحية أخرى، إذا ما كانت نزعتا التوفيق بين العقائد والانتقائية اللتيْن قد اجتاحتا عالم الفن منذ

(689) يوازي مارك تشيتهام، في المرجع المذكور سابقًا، بين النزعة الماهوية الصفائيّة لموندريان وكاندينسكي من جهة، والأيديولوجيا النازية من جهة أخرى، وهذه أيضًا مهووسة بالصفاء. هذا الحكم على النوايا يبيّن في نظري بالطبع، الأفكار المنافية للعقل التي يمكن أن تقود إليها القراءة الدلالية المتأثّرة بالتفكيكية والتي تنساق وراء انحراف الدوالّ: فبذريعة أنّ هتلر كان يبحث عن **الصفاء** العرقي ويبحث موندريان وكاندينسكي عن **الصفاء** التصويري، يستنتج تشيتهام وجود تماهٍ في بنية الفكر، وهي في هذه الحالة بنية فاشية. فلأعمال موندريان وكاندينسكي إذًا «قدرة ضمنية قمعية»، وما إدانة النازيين لها سوى واحدة من «سخريات التاريخ» (ص 136)، إذ: «لو تسنّت لموندريان الفرصة، فهل من الأكيد أنّه سيكون فيلسوفًا ـ ملكًا عطوفًا؟» (ص 135). هذا اتّهامٌ سخيف بالطبع: من المعروف أنّ موندريان وكاندينسكي كليهما قد تحلّيا بصفة أخلاقية تجلّت في نزاهتهما الأساسية الفنّية والشخصية: فلم يسْعَ أيّ منهما إلى التحوّل إلى «فيلسوف ملك»، وعارض كلاهما القمع النازيّ. لنتذكّر أنّ كاندينسكي غادر الاتّحاد السوفييتي سنة 1921، مع أنّه كان يحتلّ فيه منصبًا رسميًّا: فلو أنّه أراد أن يصبح فيلسوفًا ـ ملكًا لكان حاول أن يرتفع في هرميّة الحكم الجديد بدلًا من التخلّي عن منصبه ـ وقد خسر جنسيته لهذا السبب.

الستينيّات تعودان بالفعل إلى ما يسمّيه إيف ميشو (Yves Michaud) «باراديغم إرباك الاتّجاه[690]»، يبقى أنّ عالم الفن لا يفتأ «يتقدّم» من خلال هذه «الحركات»، وإن تكن زائلة أكثر فأكثر، ممّا يبيّن أنّ الباراديغم التطوّري ما زال فعّالًا، حتى وإن عمل في فراغ: تقع الأعمال الفنية دائمًا في إطار استراتيجية تدخّل تاريخية. بكلّ بساطة، نحن لم نعد، من الآن فصاعدًا، في حركة غائية، بل في حركة براونية (brownien).

لنسأل، حتى نفرغ من مسألة اقتحام النظريّة التأمليّة لعالم الفن، عن موقع هيدغر فيها؟ لقد كان تأثيره ولا يزال كبيرًا جدًّا، على الأقل في فرنسا، وذلك بشكلٍ مُباشِر من خلال كتاباته، ولكن أيضًا، إن لم يكن أكثر، من خلال استعادة أفكاره من قِبَل فلاسفة آخرين (التيّار التفكيكيّ الذي يفاقم فكرة هيدغر عن الحوار بين الفكر والفن)، ومن قِبل نقّاد (موريس بلانشو Maurice Blanchot مثلًا[691])، أو حتّى

(690) Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Jacqueline Chambon, 1989, p. 19.

(691) «الأدب والتجربة الأولى»، «La littérature et l'expérience originelle»، هو نص أثّر في الكثير من التصوّرات الخاصة بالأدب في فرنسا، وهو انتحال للنظريات الهيدغرية (بما في ذلك المفردات والأسلوب). يبدأ بلانشو (Blanchot) من السؤال نفسه: «ما القول في الفن وما القول في الأدب؟» وعلى مثال الفيلسوف الألماني، يربطه بأطروحة هيغل عن نهاية الفن: «هل الفن شيء من الماضي؟» وعلى مثال هيدغر أيضًا، يقابل بين الفن والتواصل، ويعرّف بالفن كصلة وجدية بالكينونة. ويعتبر، بشكل مماثل، أنّ مهمّة الفن الحاليّة هي البحث عن ماهيته الخاصة. لنضيف إلى ذلك أنّ تعدّد مصادر بلانشو (بالإضافة إلى هيدغر ونيتشه، هناك نوفاليس، هُوْلدرْلين وريلكه) والاتساق الداخلي لفكره، يجعل من عمله النقدي أحد أكثر الأعمال طموحًا في النظرية التأملية للفن في المجال الأدبي ـ ممّا لا يعني أنّه يقتصر على ذلك. أنظر: Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), coll. Idées, Gallimard, pp. 279-338.

شعراء (مثل رونيه شار[692]). بالإضافة إلى ذلك، غالبًا ما تُستخدَم نظرية هيدغر لإعادة صياغة نظريّات الفنّانين الأهلية: لقد قلتُ أنّ مارتينو وماركادي كانا يقترحان ترجمة لتصوّرات ماليفيتش نحو اللغة الهيدغرية، مع خطر تفضيل المواضيع العامّة (topoi) على حساب الأوجه العينية ـ وهي أكثر أهميّة من وجهة النظر التصويرية ـ في تمشّي ماليفيتش النظريّ. في عملهما هذا، فإنّ كلّ ما يفعلانه هو إعادة استيعاب هيدغر لإرث هُوْلدِرْلين، فيتوصلان إلى النتيجة نفسها، وهي خطاب احتفالٍ يحصل على حساب فهم للتعقّد الفعلي للعلاقات بين المشروع النظري والعمل الفنّي. ولَكن، بدلًا من النظر إلى هذا التكييف (aggiornamento) الوهمي للنظريّة التأمليّة المُتمثِّل في ترجمة الصياغات الماضية إلى المفردات الهيدغرية أو التفكيكية (فالتفكيكية حوّلت هذه المُمارَسة لإعادة التفسير الترجمية إلى نسق)، أفضّل أن أنظر إلى العلاقات ـ وهي أكثر أهمّية ـ بين فكر هيدغر وتَصوُّرات رينيه شار.

هذه العلاقات مُعقَّدة، لأنّ شار لم يتأثّر بهيدغر، بل هما التقيا على أرضية مشترَكة، ليست سوى تقديس الشعر. وهذا الوضع يُمثِّل بامتياز هيمنة نظريّة الفنّ التأمليّة على المجال الفنّي. وفعلًا، لا

---

(692) ليس شار الشاعر الفرنسي العظيم الوحيد في قربه من الإشكالية الهيدغرية. أذكر مثلًا إيف بونفوا (Yves Bonnefoy) الذي يعتبر الشعر «تجربة للكينونة وتفكّرًا في الكينونة»، بحسب قول جان ستاروبينسكي (Jean Starobinski) في مقدّمته لكتاب أشعار،
Poèmes, Poésie-Gallimard, 1982.

تدين أعمال شار الشعرية لهيدغر بشيء، فقد كان شار شاعرًا ضليعًا حين تعرّف على أفكار الفيلسوف[693]. ولكنّ الواضح أنّ اهتماماته التقت مع اهتمامات الكاتب الألمانيّ في نقاط عدّة، منها معاداته للعلوم والتقنية[694]، وتَصوُّره للحقيقة ككشفٍ لا يلحقه أي حساب، والأهميّة التي يعيرها لفلسفة هيراقليطس وفكر نيتشه. صحيح أنّ الرجلين في نقاطٍ أخرى ـ ممّا يشهد لاستقلالية فكريهما ـ يذهبان في اتجاهاتٍ مختلفة جدًّا، فشار لا يعير التاريخ أي اهتمام ولا شيء يشير إلى مشاركته هيدغر في انبهاره باليونان القديمة، وفي المقابل لا نجد عند هيدغر أي أثَر لفلسفة ساد (sadienne) التي تلعب دورًا كبيرًا عند الشاعر الفرنسي.

نجد الوضع المعقّد نفسه في المجال الشعري بالتحديد. فالتوجّه الأساسيّ لقصائد شار بعيد كلّ البعد عن اهتمامات هُوْلدِرْلين، الاهتمامات التي يضع فيها هيدغر ماهية الشعر ذاتها: البحث عن الأصل (الإغريقي)، التاريخانية التراجيدية والوعي المؤلم بالحياة في عصر انتقاليّ، وصفة الشاعر كمنشئ لتاريخانية

(693) Paul Veyne (*René Chard en ses poèmes*, Gallimard, 1990, pp. 302-313).
فين على حق في تشديده على أنّ الشعر والشعرية عند شار ينشآن في استقلال عن فلسفة هيدغر.

(694) «العلوم لا يمكن أن تعطي للإنسان المحطَّم أكثر من منارةٍ عمياء، وسلاح بائس، وأدوات دون دليل استعمال.»
(René Char, «Les apparitions dédaignées», in: *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 467).

الشعب، كلّها أوجه يبرزها الفيلسوف عند هُوْلدِرْلين، وهي غائبة تقريبًا لدى شار. ولكن، من ناحية أخرى، فإنّ صورة الشعر التي تظهر في أعمال شار قريبة جدًّا من تلك التي يقترحها هيدغر: الشعر «غريب وعنصر خامس[695]»، هو كشفٌ للحقيقة[696]، ويأتي قبل الفعل[697]، ويخضع للإلهي في قبوله لانسحابه، وهو يقول المشارَكة وانقسام الكينونة، ويسكن البرقَ، «قلب الأبديّ[698]» الذي ينبثق عنه «حضورٌ فيه تمام الرضا»، «الواقع غير المخلوق الذي لا ينطفئ[699].» الشعر بالنسبة إلى شار أيضًا، كشفٌ وَجديّ من نوعٍ

(695) مقدّمة لـ:

«Dehors la nuit est gouvernée *précédé de* Placard pour un chemin des écoliers»,

مرجع مذكور سابقًا، ص 85.

(696) «يستطيع الشاعر إذًا رؤية الأضداد ـ قطع السراب تلك، المنتظمة والمضطربة ـ تبلغ مداها، وسلالتها الكامنة تتشخّص، بما أنّ الشعر والحقيقة، كما نعرف، مترادفان»

«Seuls demeurent»,

مرجع مذكور سابقًا، ص 159.

(697) في «وحدهم يبقون»، «Seuls demeurent»، يُنعت الشاعر بـ«مبتدئ عظيم» (مرجع مذكور سابقًا، ص 169). انظر أيضًا تأويل شار لأطروحة ريمبو (Rimbaud): «لن يعطي الشعر الإيقاع للفعل بعد الآن، بل سيسبقه» (مرجع مذكور سابقًا، ص 734ـ735).

(698) «إذا ما سكنّا برقًا، يكون قلب الأزل»، «القصيدة المحطَّمة»، «Le poème pulvérisé»، المرجع أعلاه، ص 266.

(699) «Partage formel.»

مرجع مذكور سابقًا، ص155.

أنطولوجي. وبالطبع، كما يُشدِّد إريك مارتي (Eric Marty)، يعاد استيعاب هذا الكشف الأنطولوجي ذاته في كشفٍ أكثر أساسية، من نوعٍ هرمسيّ (hermétique)، أبعد من التأمّل في الكينونة وفي انسحابها، ويصل إلى تفكّر خيميائيّ وقبلاني (cabalistique) تَكرَّس للإبداع، «للشرخ المؤسِّس للكائن كمخلوق[700].» ولئن كانت هذه الاهتمامات الهرمسية تُبعِد مؤلّفَ **الليل الطّلسميّ** (*La nuit talismatique*) عن هيدغر، فإنها تزيده رسوخًا في تقليد نظريّة الفنّ التأمليّة، فقد كان الفكر الهرمسي شاغلًا مركزيًّا في لحظته الأولى، أي في رومانسية يينا (يكفي أن نفكّر في تَصوُّر نوفاليس للشِّعر كـ«رقم سرّي»). أخيرًا، إنّ شار وهو يضع تفسير شعره تفسيرًا مستلهمًا لهيدغر، كما اقترحه جان بوفريه (Jean Beaufret)، ضمن «الدراسات النقدية» المجموعة في **الأعمال الكاملة** (*Œuvres complètes*) يدعوالقارئ بوضوح إلى قراءته من منظور مُؤلِّف **أصل العمل الفنّي**. لا حاجة إلى أن نضيف هنا أنّه بالنظر إلى أهميّة شار فقد حددت تصوّراتُه معظم أوجه التمثيل الذاتي للشِّعر الفرنسي الحديث.

بالإمكان أن نمدّد بلا نهائية هذه القائمة من فنّاني القرن العشرين ومؤلّفيه الذين ينتمون إلى التقليد الذي قمنا بتحليله. أردت فقط أن أبيّن أنّ تقديس الفن قد أثّر، من قريبٍ أو بعيد، في جزءٍ كبير من الحياة الفنّيّة والأدبيّة الحديثة والحداثيّة، وحدّد بمعنى ما أفقَ الانتظار النظري لعالم الفن منذ مئتَي سنة تقريبًا.

---

(700) Éric Marty, *René Char*, Seuil, 1990, p. 213.

نظرية الفن التأملية كتعريفٍ إقناعي:

في التاريخانية «الحداثيّة»

مهما كان موقفنا من نظريّة الفنّ التأمليّة **كمثل أعلى** فنّي، فإنّ هذا الموقف لا يساوي حكمًا على منزلتها **كنظريّة** جمالية. وبما أنّها عمليّة تعريفية، لها **أيضًا** مزاعم معرفية تستحقّ أن ننظر إلى قيمتها الخاصّة. من ناحية أخرى، كنا قد تبيّنّا أنّ تعريفات الماهية التي تقترحها هي في الواقع دائمًا اقتراحات تقويمية مخفيّة: فالنظرية التأملية لا تصف الفنون، بِقَدَر ما تبني مثالًا فنّيًا. بتعبير آخَر، لا يحيل مصطلح «الفن» إلى موضوع وصفي، بلِ يرتبط بمثالٍ تقويمي. ولكن، في ما يخصّ المثال (مثال المعيار مثلًا)، ليست المسألة معرفة ما إذا كان صحيحًا أو خاطئًا، بل معرفة إذا ما كان مرغوبًا فيه أم لا. إننا نرتكب خطأً تصنيفيًّا، (category error، ما إنِ نزعم إسناد منزلة تكوينية (للفنون) للمبادئ المستخرَجَة. يكمن المُؤشِّر الأوضح لهذا الخطأ التصنيفي في كون المؤلّفين الذين تناولتُهم بالتحليل مجبرين جميعهم أن يقوموا بإقصاءات كبيرة، وأن يميّزوا بين «الفن الحق» و«الفن الزائف»، بين الأعمال التي **تستحقّ** تسمية «العمل الفنّي» والتي لا تستحقّه فتُبعَد إذًا عنِ المجال بِحَسَب ما يُعاد به تقسيمه؛ مع أنّه، من وجهة نظر وصفية (مثلًا من وجهة نظر التحليل السيميائي أو المؤسسي أو التاريخي أو حتى الوظيفي)، تنتمي هذه الأعمال المقصاة إلى المجال نفسه الذي تنتمي إليه الأعمال القيّمة.

لكي أبيّن بشكلٍ أوضح الفرق الفاصل بين نظرية وصفية ونظرية تقويمية، سأستخدم فكرة «التعريف الإقناعي» التي وضعها تشارلز ل. ستيفنسون (Charles L. Stevenson)[701]. بشكلٍ عامّ، يملك

(701) Charles L. Stevenson, *Ethics and Language*, Yale University Press, New Haven, 1944, pp. 67-71; «Presuasive

التعريف الإقناعي صفتَين مميَّزتَين، فهو يُعبِّر أوّلًا عن إحساس (موقف) في مُواجَهة الشيء، ولذلك يقتضي تقويمًا. ولمكوّنته الوصفية ثانيًا وظيفة إقناعية، لأنّه يريد أن يشاركه الآخَرون في موقفه التقويمي. هذه، في ما يبدو لي، منزلة نظريّة الفن» التأمليّة:

ـ خطوتها الأولى هي استخدام مصطلح «الفن» بمعنى تقويميّ وإعطاؤه وظيفةً تمجيدية: هذا ما سمّيته بـ«تقديس الفن.» يتخذ المصطلح عندها دلالة انفعالية، إذ يُعبِّر عن موقف إيجابي للمتكلّم تجاه الأشياء التي يتعلق بها المصطلح. وليس للتقابلات بين الفن والعلوم، أو الفن والحياة الأمبيريقية، من وظيفة سوى ترسيخ وظيفة المصطلح التمجيدية هذه. ينطبق الشيء نفسه على الصلات الوثيقة بين الفن والدين (عند الرومانسيين وعند هيغل)، وبين الفن والحكمة (عند شوبنهاور) أو إرادة القوّة (عند نيتشه)، وبين الفن و«الفكر» (عند هيدغر): في كلّ هذه الحالات، هناك ترسيخ لدلالة المصطلح في حقلٍ مُثمَّن ومُثمِّن. عندما يؤكّد أدورنو أنّ الأعمال الناجحة هي وحدها أعمال فنّية، فهو يُحوِّل هذا الخلط غير الواضح إلى مبدأ واضح.

ـ الخطوة الثانية أكثر حسمًا: إنّ نظرية الفن التأملية إذ تزعم إرجاع الدلالة الوصفية لمصطلح «الفن» إلى التعريف التقويمي الذي تبرزه، فإنها تقترح في الحقيقة إعطاء المصطلح دلالة جديدة، فتحصر

Definitions», *Mind*, 47, 1938; «Interpretation and Evaluation in Aesthetics», in: *Philosophical Analysis*, éd. Max Black, Ithaca, New York, 1950, pp. 341-383; «On «What is a Poem?»», in: *The Philosophical Review*, LXVI (2), 1957, pp. 328-362, trad. fr., ««Qu'est-ce qu'un poème?»», *Poétique*, 83, 1990, pp. 361-389.

ماصدقيّته من الآن فصاعدًا في الأعمال التي يتبيّن أنّها مطابقة للتعريف التقويمي. تتم المطابقة التعسّفية إذًا بين الحقل الماصدقي للفنون وحقل الأعمال والأنواع والأنماط الفنيّة التي يعطيها المفكّر النظري قيمة جمالية **إيجابية**. في حين أنّ على التعريف الوصفي للفنون أن **يُحلِّل** دلالة المصطلح **المتلقّاة** واضعًا بين قوسَين مقياس القيَم الخاص بالمُحلِّل، فإنّ نظرية الفن التأملية، **تقترح مواضعة** اصطلاحية جديدًا مبنية على تعريفٍ تقويميّ. بتعبير آخَر، إنّ البعد الدلاليّ ـ الوصفيّ ـ للتعريفات المقترَحَة، يحدّده تقويم مسبَق. تريد نظرية الفن التأملية، من خلال سعيها إلى دفع مخاطبيها إلى القبول بتغيير الاستعمال اللغوي الذي تقترحه، أن يشاركوها الموقف الذي يعبّر عنه استعمالها التمجيدي لمصطلح «الفن»، أي إلى أن ينمّوا في أنفسهم المثال الفنّي المخصوص الذي تعتقد في ضوئه أنّ من المناسب تقويم الأعمال الفنية. وأن يستخدم الفنّانون هذه التعريفات بهذه الطريقة فذلك أمر جيّد فهم يرغبون في تطوير مشروعهم ـ كلّ الوسائل جيدة للوصول إلى غايتهم هذه ـ وإن ضلّل بعضها عالم الفن. لا يمكننا قول الشيء نفسه عن الذين يكون هدفهم ـ أو يفترض أن يكون ـ معرفيًّا.

إنّ القول بأنّ النظريّة التأمليّة تقترح تعريفًا تقويميًّا لا يعني أنّها خالية من أي مُكوِّن وصفي. عند تحليل جماليات كانط، شدّدت على أنّ الحكم الجمالي لا يخلو من الوصف: عندما أقول أنّ «س جميل»، أعبّر عن موقف بالطبع، ولكن إذا ما عارضني أحد أو سألني لماذا أجد شيئًا ما جميلًا، أعطي عادةً كسبب هذه الميزة أو تلك مما يملكه الشيء بالفعل، أو أعتقد على الأقل أنّه يملكها. وعلى نحو

أوضح! يمكن للتوصيفات التي ترافق حكمي التقويمي أن تُبرز للآخَرين السمات الشيئية التي هي علّة لذّتي، كما يمكنها كذلك أن تكشف عن الخصائص التي لم يدركوها والتي ما إن تُكتشَف حتّى تقودهم إلى مشاركتي في حكمي. ولكنّنا رأينا من قبل أيضًا أن لا شيء من هذه التوصيفات المرافِقة يمكنه أن يعطي الحكم التقويمي شرعيّةً معرفية عامّة، بما أنّ الخصائص المحتفَظ بها بوصفها ملائمة، لم يَجْرِ اختيارها لغاية وصفية بل بوصفها دافعًا إلى التقويم: إنها تُستعمل كأسباب بعدية لتفسير أو تشريع موقفي أنا بإزاء الشيء. يتبيّن ذلك بكلّ بساطة في قدرة محاوري في آن واحد على التسليم بأنّ للعمل الفنيّ الخصائص المعنيّة والاستمرار في الوقت نفسه في نفي أنّه جميل أو ناجح: فلا يمكن أبدًا حصر التقويم في التوصيف الدافع، والواقع، ليس لهذا التوصيف من قيمة وظيفية إلّا بالنسبة إلى التقويم.

إذا كان هذا أيضًا شأن البنية المنطقية لنظريّة الفنّ التأمليّة، يمكننا إذًا القول إنها تخطئ مرّتَين: فأساسها الوصفي، من ناحية، ليس محايدًا بل تابعًا وظيفيًا لتقويم مسبَق؛ ومن ناحية ثانية، على عكس ما قد يفترَض ضمنيًا، لا ينحصر التقويم في الوصف الدافع، لأنّه يمكننا، حتّى وإن قبلنا بهذا الوصف، أن نرفض التقويم. إذا أردنا أن نصف طبيعة الفن، لا يمكننا أن نحصره في مجموعة ثانوية نختارها بِحَسَب معيار تقويمي: فالأعمال «الفاشلة»، أي التي لا تطابق معيار التقويم المُختار (مهما يكن) تشترك في طبيعة الفن (أي تنتمي إلى «الفعل» نفسه) كغيرها من الأعمال «الصالحة» (بحسب مصطلح هيدغر). وإذا ما اقترحنا مثالًا فنّيًا، ندخل في مُمارسَة خطابية أخرى،

هي الحكم الجمالي. ولكنّه لا ينحصر في أيّ حكم وصفي، ولا يمكنه بالتالي أن يُؤسِّس لوصف الماهية أو لطبيعة الفن.

ومع ذلك، يُبسِّط التناقضُ بشكله هذا الصلات الفعليّة بين الوصف والتقويم تبسيطًا مفرطًا. إنّ المُمارَسات الفنّيّة نشاطاتٌ ثقافية مُعقّدة، ويعود هذا التعقيد في جانب منه إلى المرجعية الذاتية لتحويلها إلى نظرية: يمكن لأيّ تحليل وصفي أن يتحوّل إلى مشروعٍ أو برنامج، لأنّ تصرّفات الناس غالبًا ما تتخذ إلى حدّ ما نمط النظريات الخاصّة بها المقبولة اجتماعيًا. هكذا تصبح النظرية أفق توقّع براغماتي وتصبح - في ظروف مناسبة - نبوءة تحقّق ذاتها (self-fulfilling prophecy). ويتعزّز هذا التأثير الذاتيّ المرجع بواقع أنّ كلّ وصفٍ لا يمكن أن يكون إلا جزئيًا (وهذا ينطبق بالطبع أيضًا على إعادتي لتركيب نظريّة الفنّ التأمليّة): ليس هناك من شفافية معرفية، ولا يمكننا أن نتّجه نحو العالم إلّا من خلال منظورٍ مُعيَّن، جزئيّ دومًا، ومحدود وأحاديّ الجانب. غير أنّ هذا المنظور ذاته يكون أحيانًا كثيرة مدفوعًا بموقفنا (أو رغباتنا) أمام الواقع الحالي (يمكن مثلًا في مجالنا هنا، أن يَتعلَّق الأمر بمثالٍ فنّي نريد ترويجه أو مشكلات فنّية تواجهنا). عندما يتعلّق بحثنا بوقائع قصدية، يمكن لمرجعيته الذاتية المحتمَلة (وبالتالي لإمكانية سلوكنا الحاضر أن تتخذ نمط وَصْف الماضي، لاستئنافه أو الانفصال عنه) أن تغيّر قوّة النموذج التفسيري الإنجازية، فيتحوّل من نموذج وصفي إلى نموذج إيعازيّ. عندما يحصل خطأ في فهم تغيّر هذه القوّة الإنجازية، يمكن أن تُعطى نظريّة ما قوّة تنبؤية (بشكلٍ وهميّ)، فتتعزّز (بشكلٍ وهميّ أيضًا) أهميّتها الارتجاعية.

دفعت تركيبات تاريخ الفن الحديث التي قبلت باراديغم نظرية الفن التأملية بهذا الانحراف الذاتي المرجع (وأخطاء الفهم التي ترافقه) إلى أقصى حَدّ. وهي فعلًا تفترض كلّها **تاريخًا داخليًّا** للفن، أي أنّ على **الفن** أن يتحدَّد في/ وبالنسبة إلى تاريخ ينتمي إليه كبعدٍ أساسيّ ينعكس في **الإبداع** الفنّي نفسه[702].

أعني بـ«التاريخ الداخلي» تاريخًا يُوجِّه نشاط الأشخاص ذاته، أي تاريخًا غائيًّا يخضع إلى ديناميكية ذاتية المرجع. لا يكفي إذًا، لكي يملك نشاطٌ فنّي ما تاريخًا من هذا النوع، أن يكون له ماضٍ. فما يكون على المحك إنما هو صلة انعكاسية خاصة جدًّا بهذا الماضي: يتمّ إنشاؤها كحكايةٍ يمكنها في الوقت نفسه أن تشرّع وتقيّد (إيجابيًّا أو سلبيًّا) الممارسة الحالية في ما يتصل بوجاهة مشاريعها الخاصّة. يجب النظر إلى الماضي على أنّ له قوّة إكراه بوصفه **تاريخًا**، أي كحكاية مُوجِّهة (وليس مثلًا كمُجرَّد نموذج، إيجابيّ أو سلبيّ). يجب أن تُضاف إليه فكرة **التقدُّم** التاريخي وبالتحديد فكرة **غائية ذاتية فنّيّة**، أي هدف باطن: لقد رأينا مثلًا كيف افترضت الرومانسية أنّ موضوع الأدب هو الأدب نفسه، وأنّ هدفه الأقصى، الذي يُوجِّه تاريخ تقدّمه،

(702) يجب بالطبع التميز بين **التاريخانية والتاريخ**: فالتاريخ (إن يكن داخليًّا أو مستجلبًا من الخارج) هو دائمًا سرد للتاريخانية، أي تنظيم تفكّريّ للظاهرة التاريخية، التي لا يمكن استيعابها إلّا في توصيفات مخصوصة غير أنّ تعدّدها (الافتراضي على الأقلّ) يسمح لنا (بل ويُلزمنا) بافتراض أنّ هذه التاريخانية «موجودة» في أعلى أبنيتنا. وبالرغم من السوفسَطائية السائدة، لا يعني كون واقعٍ ما غير قابل للاستيعاب إلّا في تنظيمٍ خطابي أنّه لا حقيقة له إلّا خطابيّة.

يكمن في تحقُّق ماهيته الباطنة، إذ على كلّ جيلٍ أن يأخذ مكانًا في هذه المُهِمَّة التاريخية وأن يذهب بها أبعد من الجيل السابق.

مثل هذه التاريخانية الذاتية المرجع وحدها ما يمكّن من إنشاء تاريخٍ داخلي كعاملٍ دافعٍ للمُمارَسات الفنّيّة. وما إن يدخل فنٌّ ما في هذه الأخروية الداخلية، حتى تميل الممكنات التي تنفتح للفنان إلى أن تكون موضوع إيعازٍ بحالة «التقدّم» التاريخي للفن الذي يمارسه. تصبح عبارة «لا يمكننا أن نفعل بمثل ما كان في الماضي» أمرًا مطلَقًا، لأنّها مرتبطة برسالةٍ تعتبر نفسها مكرَهة من قبَل الماهية «الموضوعية» لذلك الفن. في الوقت نفسه، يتمّ حصر التاريخانية المعقّدة، المتعدّدة، المتناقضة والمختلفة للمُمارَسات الفنّيّة، في تاريخ خطّي لمشروع جماعيّ تضعه لنفسها جماعة الفنانين وتطلب من الكلّ أن يحقّقه. كلّ فن يتطوّر بِحَسَب مِثْل هذا المشروع التاريخي الجماعيّ يملك بالطبع منحًى تطوّريًّا مخصصًا جدًّا، يتميّز بوجود تَوتُّر داخلي هائل.

قد يعترض البعض بالقول إنّ الفنون التشكيلية على الأقل قد اتبعت هذا النموذج قبل مولد التقليد الذي حللتُه، وذلك في فن عصر النهضة الإيطاليّ، وقد أعاد رسمه فازاري (Vasari)[703]. يمكن التذكير أيضًا بالتصوّر الأرسطيّ لتطوّر التراجيديا الإغريقية وهو يتبع البراديغم نفسه، الذي للتاريخ الغائي الذي يجد نهايته في تحقّق «طبيعة» النوع (عند سوفوكليس). ولكن، في هاتين الحالتَين،

(703) انظر في هذا الصدد:
Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Jacqueline Chambon, 1989, pp. 85-116.

يختلف الوضع عن وضع النزعة الماهوية (essentialisme) «الحداثية.» من ناحية أولى، فإنّ وجهة نظر أرسطو، كما هي وجهة نظر فازاري، ارتجاعية، فهما يستمدّان الدروس من تَطوُّرٍ يعتقدان أنّه بلغ نهايته. في المقابل، في التاريخانية «الحداثية»، فإنّ البُعْد الاستشرافيّ أساسي: الماضي ليس نموذجًا مكتملًا، بل يرسم فقط الخطوات الأولى لتطوّر قادم. بالطبع، هذا البُعد الاستشرافيّ غير موجودٍ دائمًا في نظرية الفن التأملية، بما أنّ الرؤية الهيغلية ارتجاعية. ولكنّها تحضر ما إن تعمل النظريّة في عالم الفن: لا حاجة للفنّان إلى نظرية ارتجاعية، فما يهمّه هو **المشروع** الفنّي. هناك اختلافٌ ثانٍ وهو أهَمّ دون شك: كان فازاري وأرسطو قد حدّدا طبيعة فنّ الرسم (في التراجيديا) من خلال وظيفة علائقية هي المحاكاة، أي التمثيل البصريّ للواقع، أو محاكاة أفعال الإنسان. يعني ذلك أنّ ما يُفترض أنه «طبيعة» فن الرسم أو التراجيديا يكمن في مثالٍ معرفيّ يفرضه عليها أفق انتظار خارجي (العالم المرئي وأفعال الإنسان) يعمل كمعطى مستقل (أو يعتبَر مستقلًّا على الأقلّ)، على الفن أن يكون «مخلصًا» له. أمّا ماهوية الطلائع التصويرية فقد أدَّت في المقابل إلى صفائية ذاتية المرجع تسعى إلى حصر الفن في ما كانت تعتقد أنّه يُشكِّل مكوّناته الأساسية **الباطنة**. ما كان بإمكان مثل هذا البحث إلا أن ينتهي إلى تلاشي الشيء المُصوَّر ذاته: لا يمكن لـ«مكوّنات» اللوحة، وهي شيء غائي، أن تكون أساسية (أو ثانوية) إلّا بالنسبة إلى الوظيفة التي عليها أن تؤدّيها (سواء كانت تمثيلية، أو تزيينية، أو غيرها). ما إن نتجاهل كلّ ما يُشكِّل وظيفة ما (وهكذا كانت الحال في التنويعات الأكثر جذرية في مشروع التجريديين) حتّى نجد أنفسنا

في حركةٍ لا نهاية لها، لأنّ الشيء الغائي لا يملك خصائص أساسية (أو ثانوية) محض داخلية؛ بما أنّ «طبيعته» **هي بذاتها** وظيفية. ولذلك، يمكن دفع كلّ «نزعة حَدّ أَدْنيّة» إلى مكانٍ أبعد: يعتبر موندريان أنّ ماهية الرسم تنحصر في الأفقيات والعموديات والألوان الصافية. ويحصرها ماليفيتش في السطح الأحادي اللون؛ أمّا الفن المفهوميّ فهو من جهته يجعله يتبخّر ليصبح شيئًا صافيًا ينتمي إلى الفكر.

علينا أن نفهم جيّدًا: أنا لا أشكّك البتة هنا في الجودة التصويرية لأعمال موندريان أو ماليفيتش، ولا في أهميّة بعض الأعمال الفنّيّة المفهومية، فما يهمّني هو الجدوى المنطقية من إضفاء المشروعية الذي تخضع له. أكرّر فأذكّر أنّه لا يمكن حصر عملٍ فنّي في عمليات إضفاء المشروعية عليه[704]: فعملية إنتاج لوحة أو نص أو عمل موسيقيّ تعتمد على قصدية ذات سيرورة لا يمكن فصلها عن اللقاء بين الفنّان والمادّة التي يعمل عليها، ولا يمكن إعادتها إلى نية مسبَقَة لا يفعل العمل أكثر من تحقيقها بشكلٍ جيّد أو غير جيّد[705]. غير أنّه

(704) يشير أ. كومبانيون (A. Compagnon) إلى أنّنا نلاحظ عند بروست (Proust) مثلًا، «تفاوتًا [...] بين الإشكالية الخلاصيّة المتأثّرة بشوبنهاور – وهي النظرية التي يعرضها في **الزمن المستعاد** (*Le temps retrouvé*) – وبين رواية تنشأ وتتطوّر بشكلٍ مستقلّ ذاتيًا نوعًا ما، وتحتاج مع ذلك إلى تشريعٍ نظري» (مرجع مذكور سابقًا، ص 94).

(705) لأجل عرض دقيق لإشكالية القصدية في المجال الفنّي، انظر: Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Jacqueline Chambon, 1991, pp. 112-120.

من الممكن لدافع نظري غير متسق أن يدخل في عملية إنتاج عملٍ فنّي عظيم: حتى عندما يُشكِّل الدافع **الوحيد** للفنّان في البداية، لن يكون سوى واحدٍ من عوامل سببية عدّة تتفاعل في الإبداع الفعلي للعمل[706]. ما يحصل فقط هو أنّ الفنّان يبدع حينئذ (جزئيًا على الأقلّ) عملًا يختلف عمّا أراده واعتقده في البداية. إنّ تنسيب القوّة السببيّة للنظرية لا يعني إنكارها، خاصّةً في اعتمالها العابر للأفراد، أي في ضبطها للصلات بين الأعمال الفنّيّة. أنا مقتنع مثلًا أنّ فنّ الرسم الحداثي، وبفعل غائيته الذاتية التاريخانية لم «يتوقّف» جامدًا في نزعة أكاديمية صارمة (كما حصل بعد فازاري، حيث فَرَضت الأكاديميات تصوّراته كقوانين معيارية)، بل سعى إلى انحلاله الذاتيّ ـ الذي فعله ببراعة مارسيل دوشان (Marcel Duchamp)[707] حين كانت اليوتوبيات الطليعيّة في ذروة قوّتها، ولا زلنا حتّى الآن لم نستوعب دلالة فعله الحقيقية.

---

(706) إلى أي حدٍّ يمكننا أن نأخذ بالاعتبار نظريات فنّانٍ ما عندما ننظر إلى أعماله؟ يصعب الجواب عن هذا السؤال أحيانًا. على أي حالٍ نادرًا ما ينظر هواة كاندينسكي إلى أعماله على ضوء نظريّته الخاصّة بالألوان، التي تعتبر أنّ الأخضر مثلًا «يوافق ما يعرف بالبورجوازية في المجتمع البشريّ، فهو عنصر لا يتحرّك، يكتفي بنفسه، محدود من كلّ الجهات. يشبه هذا الأخضر بقرة سمينة، بصحّةٍ جيّدة، مستلقية، ساكنة، تستطيع فقط أن تجترّ إذ تنظر إلى العالم بعينَيها الغبيّتين والخاليَتَين من أي تعبير» (*Du spirituel dans l'art*، مصدر مذكور سابقًا، ص151).

(707) بالمقارنة مع دوشان (Duchamp)، لا قوّة لممثّلي الفن المفهوميّ الحاليين. وأن يُبدوا، على عكس أبيهم الروحيّ، جدّية فائقة، لهو أمرٌ لا يُجدي شيئًا.

هناك وجهة نظرٍ أخرى لا تقلّ أهميّة، تقول إنّ هذا النموذج التطوّري ليس له أيّ قيمةٍ عامّة. تلاحظ سفيتلانا ألبرز (Svetlana Alpers) مثلًا، على نحو مناسب جدًّا، أنّ التصوّر الذي يعتبر أنّ الفنّ يتقدّم دائمًا (هي تفكّر في فازاري، ولكن ذلك ينطبق أيضًا، بل وأكثر، على نظريّة الفنّ التأمليّة) يشير بالأحرى إلى حالة استثنائية: «معظم التقاليد الفنّيّة تتوافق مع ما يبقى ويدوم في الثقافة وليس مع ما يتغيّر[708].» حتّى الفنون المعترف بها أكاديميًّا، أي تلك التي يخضع تَطوُّرها الحديث لترسيمة إضفاء التاريخانية الداخلية، لم تعرف هذا التطوّر دائمًا أبدًا: يكفي أن نفكّر في فن الرسم الهولندي، والأدب عندما كان يتبع مبدأ التقليد (imitatio)، أو الموسيقى النغمية. من ناحية أخرى، ما إن نبتعد بعض الشيء عن المسارات المألوفة ونقبل حقيقة بديهية، ننساها كثيرًا، هي أنّ المجال الأنثروبولوجي للمُمارَسات الفنّيّة لا يقتصر على الفنون المعترف بها رسميًّا (المعتمدة فعليًّا منذ القرن الثامن عشر)، لا يعود نموذج التطوّر الغائي مناسبًا نهائيًّا. إنّ الممارسات الفنّيّة المهمّة، كفن الحدائق، وصناعة الفخّار، وفنون اللباس وغيرها ـ في الحقيقة كلّ الفنون التطبيقية والزخرفية ـ لم تتبع هذا النموذج في أيّ زمن. يمكن أن نقول الشيء نفسه عن الفنون خارج أوروبا. يكفي أن نفكّر في التطوّر التاريخيّ لفن الطباعة اليابانيّ، وهو من أرقى أنواع الحفر على الخشب عالميًّا. ويمتدّ تاريخه تقريبًا لمدّة ثلاثة قرون، مع تطوّراتٍ

---

(708) Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, مرجع مذكور سابقًا، ص25.

بارزة: فبالانتقال من بدائية مورونوبو (Moronobu) إلى الإحكام التصميميّ لهارونوبو (Harunobu)، ثمّ إلى شهوانية أوتامارو (Utamaro)، وقوّة التصوير لدى هوكوساي (Hokusai)، أو الجوّ الشعريّ مع هيروشيغه (Hiroshige)؛ شهدت ممارسة الأوكيو- ي (ukiyo-e) تغيرات عدّة، بل عرفت انقطاعًا تقنيًّا وجماليًّا مُهِمًّا جدًّا في منتصف القرن الثامن عشر، بتحسين الطباعة الملوَّنة. مع ذلك، لا يملك هذا الفن انعكاسًا ذاتي الغاية بالمعنى التاريخاني للكلمة: فالتطوّر الفنّي الفعلي للأوكيو- ي ينتج عن التفاعل بين عوامل متعدّدة، أبرزها التنوّع في طلبات الجمهور وأمزِجة الفنّانين وأذواقهم، وتطوير تقنيّات الطباعة، إلخ... بتعبير آخَر، فإنّ الأمر يتعلق بتطوّر ذي دوافع متعدِّدة منتشرة في حقلٍ اجتماعي، وجمالي وأيديولوجي واسع، دون أي محاولة من قبَل الفنّانين أو الهواة لانتزاعه من هذا «الدَّنس» وترسيخه في تاريخٍ غائيّ داخليّ.

ولكن، لا حاجة إلى الذهاب بعيدًا إلى هذا الحدّ، ففن التصوير الفوتوغرافي يُبدي تطوّرًا مماثلًا في نمطه. نعرف أنّه ومنذ بضعة عقود قَدْ تَحوَّل إلى المتحفيّة بشكلٍ متسارع. وبما أنّ ذلك التحنيط هو عمومًا من فعل متاحف الفن الحديث، فإنّ استراتيجية إضفاء الشرعية هي في الغالب استراتيجية الفن «الحداثيّ.» ومعرض **اختراع فنّ** (*L'invention d'un art*)، الذي أقيم في مركز جورج بومبيدو (Centre Georges Pompidou) للاحتفال بالمئة والخمسين سنة من التصوير الفوتوغرافيّ، هو مثالٌ ممتاز لهذا المسعى الحريص على ترسيخ فن التصوير الفوتوغرافيّ في مجال الفنون التشكيلية

وتاريخانيّته الغائية. لهذا السبب دون شك، اختار مفوّضو المعرض أن يجعلوا الزائر الذي يدخل إلى معرضهم يمرّ أوّلا بقاعة مخصَّصَة لمعرضٍ شهيرٍ لبيتر غالاسّي (Peter Galassi)، بعنوان **ما قبل التصوير الفوتوغرافيّ** (*Before Photography*) ـ وهو يزعم أنّه يبرهن «بالأدلّة» على صحَّة الأطروحة القائلة بوجود استمرارية بين النظرة التحليلية في فنّ الرسم والصورة الفوتوغرافية. هذه الأطروحة قابلة للنقاش في أدنى الأحوال؛ فـ«البرهنة» التي تقوم عليها، كما لاحظت روزالند كراوس (Rosalind Krauss)، تستند إلى خيارٍ غير محايد للّوحات والصور الفوتوغرافية التي اعتُبِرت مُهِمَّة لموضوع المعرض(709). فباختيار صور أخرى (من الحقبة نفسها) كان يمكن أيضا بشكلٍ مماثل (بل وربّما أسهل) إثبات عكس ما يقوله غالاسّي تمامًا. أمّا المعرض المخصَّص لتاريخ فن التصوير الفوتوغرافي تحديدًا، فقد اختار بشكلٍ سافر المشاريع الفوتوغرافية المرتبطة بحركات الطليعة في مجال الفنون المعترف بها: من هنا أيضًا الأطروحة الضمنية القائلة بامتصاص الفنون التشكيلية حاليًّا للفن الفوتوغرافيّ ـ كما يظهر في تكريس القاعات «المعاصرة» عامة لأعمال المصوّرين الفوتوغرافيين ـ التشكيليين. بتعبير آخَر، لم يُعْطِ المعرض مجالًا إلّا لوقائع تدخل في نموذج للتاريخ الغائي المستند إلى تاريخ الفنون التشكيلية. من هنا الغياب الكامل للقرن التاسع عشر، المبرَّر لا شكّ بتقاسم المهامّ مع متحف أورسي

---

(709) Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, 1990, p. 40 sqq.

(Musée d'Orsay) ـ منظّم معرض **اختراع نظرة** (*L'invention d'un regard*) ـ ولكن هذا التقاسم في حدّ ذاتـه، بين «النظر» (regard) في القرن التاسع عشر، و«الفن» في القرن العشرين، يوحي بالكثير. ضمن الفترة الزمنيّة التي يشملها **اختراع فن**، كانت الخيارات منحازة بالكامل وكان بالإمكان مُلاحَظة الغياب الكامل للحركة التصويريّة (pictorialiste)، وفنّ التصوير الفوتوغرافيّ الخاص بالمشاهد الأميركية، والمدرسة الفرنسيّة «الواقعيّة»، والأعمال الكبيرة المرتبطة بوكالة ماغنوم (Magnum)، إلـخ... لم يكن المعرض شهادة صادقة عن التطوّر الفعليّ لمُمارَسات الفن الفوتوغرافي، بل رمى إلى إعادة كتابة التاريخ، بهدف ضم التصوير الفوتوغرافي إليه واحتوائه في «الفن الحديث.» إن تاريخانية المُمارَسة الفوتوغرافية الفنّيّة هي، في الحقيقة، أقرب إلى الأوكيو- ي منها إلى فن الرسم الطليعيّ الغربيّ. وتقتضي دراسته التاريخية أن نتخلّص من النموذج الذي حكم مأسَسة الفنون الغربية المعتمدة رسميًّا، في تاريخها الحديث. وإذا ما أمكن أن يُقرأ تاريخ فن الرسم في القرنَين التاسع عشر والعشرين، في جزءٍ منه، كقصّة تتابع حركاتٍ وطلائع تندرج في غائية تطوّرية، فإنّ مثل هذه المُحاوَلة يكون مصيرها الفشل في حالة الفنِ الفوتوغرافي، فمجال الصُّوَر والأعمال التي تُعتَبَر مُهِمّة جماليًّا يُشكِّل حقلًا هو بالضرورة غير متجانس(بل قد يكون متنافرًا). إنّ أحد العوامل الذي اعترض إدراجه في تاريخية ذاتية الغائية قد كان قوة الإكراه الآتية من خلاصه السيميائي والتداوليّ الخاص. بفضل هذه القوّة، حتّى عند إدراج صورة فوتوغرافية في تركيبة تصويرية،

كما يحصل أحيانًا في أعمال المصوّرين التشكيليين، لا تفتأ هذه الصورة تفرض نفسها، فتشكّل كتلة واضحة بين ما يحيط بها. علينا ألّا ننسى أنّ هذه المنزلة السيميائية لم تتغيّر منذ مولد التصوير الفوتوغرافي[710]. لهذا السبب، يمكننا أن نضع جنبًا إلى جنب صورة من أربعينيات القرن التاسع عشر وأخرى من اليوم، من دون أن نشعر بفارق تاريخيّ مبدئيّ، فالصورتان تندرجان بسهولة في الأفق السيميائيّ نفسه، من غير أن تحملنا المئة والخمسون سنة التي تفصل بينهما على تغيير نظرتنا عندما ننتقل من الواحدة إلى الأخرى. وفي المقابل، فإنّ القرنين الماضيين في المجال التصويري، مليئان بانقطاعات عميقة، فلا يمكننا إذًا أن ننظر النظرة نفسها إلى لوحة من

---

(710) إذا أردنا أن نجد قطيعة سيميائية داخل الفن الفوتوغرافيّ، علينا أن نتّجه نحو مخططات كوبورن (Coburn) الفوتوغرافية، أو موهولي- ناجي (Moholy-Nagy) أو مان راي (Man Ray). فيها توجد فعلًا المنزلة السيميائية والتداولية للعلامة الفوتوغرافية التي تتغيّر، بما أنّ جهاز التمثيل المنظوري، المسؤول عن قابلية الصور الفوتوغرافية للقراءة التناظرية، يُلغى. ولكن هذا المثال مفيد. يرى مان راي وتـزارا (Tzara) (**في حقول لذيذة**، *Champs délicieux*) في المخططات الفوتوغرافية تجاوزًا لفن الرسم، بما هو أكثر كثيرًا من ثورة في الفن الفوتوغرافي. أمّا موهولي- ناجي، فنشاطاته تندرج بصفة جد طبيعية في إطار التجريد التشكيلي، فهو يعتبر أنّ المخطط الفوتوغرافي يسمح بإبداع لوحات تجريدية من خلال استعمال الضوء كفرشاة. بالإضافة إلى ذلك، إذا كان مولد الرسم التجريديّ أعطى واقع (الاستمرار في) الرسم التشخيصي دلالة تختلف تمامًا عن الدلالة التي كانت لهذه المُمارَسة قبل نشوء الرسم التجريدي، فالمخطط الفوتوغرافي من ناحيته لم يغيّر الكثير في المُمارَسة الفوتوغرافية، بل بقي هامشيًا، حتّى في أعمال كوبورن، وموهولي- ناجي ومان راي.

بداية القرن التاسع عشر ولوحةٍ أخرى حديثة. وما بين التاريخَين، مرّت الإحداثيّات التشكيلية والتأويلية بثوراتٍ عدّة متتالية. فأن نضع جنبًا إلى جنب **إعدامات 3 أيار 1808** (*Les exécutions du 3 mai 1808*) لغُويا (Goya) وإحدى لوحات سلسلة **مراثي الجمهورية الإسبانية** (*Elegies to the Spanish Republic*) لروبرت ماذرويل (Robert Motherwell)، أو تمثالًا مثل **المفكّر** (*Le penseur*) لـرودان (Rodin) **والقوس المائل** (*Tilted Arc*) لريتشارد سيرّا (Richard Serra)، يقتضي في كلّ مرّة ثورةً كاملة في النظرة والانتظارات ووسائل المقاربة؛ بينما يمكننا بكلّ سهولة وبساطة أن نضع جنبًا إلى جنب **دراسة شجر** (*Études d'arbres*) لغوستاف لوغراي (Gustave Le Gray) وصورة فوتوغرافية لمشهدٍ طبيعيّ من أيامنا هذه. ستوجد بين الصورتين طبعًا فروق دلالية وتقنيّة وجمالية، وغيرها إلـخ.... ولا يسعنا أن نخلط بينهما ولا أن نتجاهل الزمن الذي يفصل بينهما، ولكن هذه الفوارق تعمل داخل أفق سيميائي ثابت، بينما لا نجد ذلك في ما يخصّ اللوحات والمنحوتات التي ذكرتها.

ما يؤكّد أيضًا أنّ تَطوُّر الفن الفوتوغرافي تطوّرٌ غير تاريخانيّ هو أنّ إيقاع تطوّره لا يتبع تقدّمًا ما بل هو إيقاع سلسلة من الحركات المتأرجحة، تعود بشكلٍ خاص إلى التوتّر المتكرّر دومًا بين قطبٍ تصويري والتصوير الفوتوغرافي المحض (straight photography). من الصعب، في ما يبدو لي، أن نرى في ذلك تطوّرًا غائيًّا من واقعية ساذجة نوعًا ما إلى ضرب من التصوير الميتافوتوغرافيّ الذي يمتصّ

الفن الفوتوغرافي في الفنون التشكيلية ويضمّه إليها. لا يعني ذلك غياب أيّ تطوّر عن الفن الفوتوغرافي ولا نضج بعض الإشكاليات. ومثال ذلك، أنّ المصوّرين الفوتوغرافيّين والجمهور، بعكس الوضع في النزعة التصويرية (pictorialisme) مطلع القرن العشرين، ما عادوا اليوم يعتقدون بوجوب أن يكون ما «يُصنع جميلًا» لكي يرتقي إلى المنزلة الفنّية ـ ممّا يحرّر الفن الفوتوغرافي من تقليد فنّ الرسم الأكاديمي. بيد أنّ هذا التطوّر لئن كان يشهد بنضج الإشكالية الفنّيّة، فهو في جانب كبير منه الأثر غير المباشر لتطوّر تقني: حساسية أفلام التصوير المتزايدة، وإضفاء الأوتوماتيكية والحركة الآلية أدّت إلى تسريع رائع في اقتناص المشاهد الفوتوغرافية؛ لهذا السبب، باتت نظرة المصوّر الفوتوغرافيّ الواعية متأخّرة جلّ الأحيان عن الصورة، ممّا يبعِد الفعل الفوتوغرافي عن أيّ استيهام (fantasme) للتركيبة التصويرية «الجميلة.»

بسبب التميّع الحالي للنموذج التاريخانيّ والماهويّ للفنون الرسمية، تبيّن أن الفن الفوتوغرافي الذي ربّما بدا في الماضي شاذًّا أو حتّى ناقصًا، هو أكثر «سويّة» مما كان يبدو عليه، خاصّةً إذا ما قبلنا بتوسيع الأفق الفنّي لكي يضمّ المُمارَسات الخلّاقة «الصغرى» التي جرى تهميشها في الرؤية التاريخانيّة. لذلك تفقد مسألة منزلته بالنسبة إلى الفنون الرسمية شيئًا من أهميتها. لمدّة طويلة، اعتبر الجميع أنّ الانتماء إلى فنّ معترف به أكاديميًّا مرادف لوجاهة فنية مميَّزة، أي أنّه يمكن حصر مسألة القيمة الفنّيّة في مسألة منزلة الأعمال التاريخية ـ المؤسّسية. ولكنّ، السؤال المُهِمّ، في مُواجَهة صورة فوتوغرافية،

كما أمام أي عملٍ فنّي، ليس عن معرفة ما إذا كان العمل فنّيًا، بِقَدْر ما إذا كانت الصورة (أو اللوحة أو القصيدة، إلـخ...) تستحقّ أن نُكرِّس لها بعض الوقت ـ وهذا سؤال على كلّ شخصٍ أن يجيب عنه وحده.

الجماليات والفن

قد يعترض القارئ دون شك على استعمالي المتسرّع لعبارة «الفن الفوتوغرافي» وتطبيقي له على مُمارَساتٍ منزلتها أقلّ ما يقال فيها أنّها غامضة (منها صُوَر المُصوِّرين الصحافيين المنتمين لوكالة ماغنوم). تنتقد روزالند كـراوس التحليل الـذي يقترحه غالاسّي للصور الطوبوغرافية العائدة إلى القرن التاسع عشر والقائل إنّها امتدادٌ للنظرة التصويرية التحليلية، فتقول: «تَسرَّع خبراء التصوير الفوتوغرافي المعاصرون كثيرًا عندما قرّروا أنّ الصور الفوتوغرافية يجب أن توضع في المتاحف، وأنّـه يمكن تطبيق أنـواع الخطاب الجمالي عليها، وأنّ نموذج تاريخ الفن يناسبها جيّدًا. لقد استنتجوا أوّلًا أنّ بعض الصور هي **مشاهد** (*paysages*) (وليست مناظر vues)، وبالتالي لم يعد لديهم أي شك في ما يخصّ نوع الخطاب الذي تنتمي إليه هذه الصور وما تمثّله. ثمّ [...] قرّروا أنّ من الممكن تطبيق مفاهيم أساسية للخطاب الجمالي على الأرشفة المرئية، منها مفهوم **الفنّان** والفكرة التي يفضي إليها، وهي التقدّم المستمرّ والغائي الذي نسمّيه **بسيرة المهنة** (carrière). من هذه المفاهيم أيضًا إمكانية وجود تَماسُك ومعنى ينبثقان عن هذه المُدوَّنة الجماعية وهكذا

يشكّلان وحدة **عمل فنّيّ** ما[711].» يرتبط هذا الاعتراض بإشكالٍ أكبر استعرضه كانط وتناسته نظرية الفن التأملية، وهو التمييز بين الوقائع الجمالية والوقائع الفنّيّة، العَلاقات الممكنة فيما بينها. لا أعتقد أنّ روزالند كراوس تعطي من ناحيتها جوابًا كافيًا. لا يكفي أن تقول بأنّ الصور الفوتوغرافية من القرن التاسع عشر المعلّقة اليوم في المتاحف لا تنتمي إلى رؤية فنّيّة بالمعنى المؤسّسي للكلمة، فذلك لا يخرجنا من مسألة منزلتها الجمالية - وكراوس نفسها تتحدّث عن «الجمال الشكليّ (formelle) العظيم[712]» لصور المصوّر الطوبوغرافي أوغوست سالزمان (Auguste Salzmann). في الحقيقة، هي لا تميّز بوضوح كافٍ بين البعد الجمالي والبعد الفنّي، ويجب تشذيب هذا التمييز لكَي ننجح في تفسير تعقيدات الوقائع الجمالية.

يمكننا القول أوّلًا إنّ فكرة الفن ترجع إلى سلوكٍ إنسانيّ منتج لأشياء أو أحداث خاصّة، والمسألة هي طبعًا معرفة ما تتألّف منه هذه الخصوصية. أمّا حقل الجماليات، فيمكننا القول إنه حقل موقفٍ انفعاليّ وتقويميّ: يمكننا أن نتّخذ هذا الموقف أمام أعمالٍ فنّيّة، ولكن أيضًا وللدرجة نفسها أمام مصادر أخرى تثير الإدراك والفكر. لهذا التمييز امتدادٌ في التمييز بين الحكم الجماليّ (الذي يحكم على حافز ما دون أن يأخذ في الاعتبار منزلته الغائية أو «الطبيعية») والحكم الفنّي بكل معنى الكلمة (الذي يشمل أخذ الغاية والعَلاقات

(711) R. Krauss,
مرجع مذكور سابقًا، ص 46.

(712) المرجع نفسه، ص 48.

بينها وبين الشيء بالاعتبار). هذه هي النتيجة التي تَوَقَّفتُ عندها في تلخيصي العام لتحليل **نقد ملَكَة الحكم**.

في الحقيقة، الوضع أكثر تعقيدًا، لأنّ فكرة «الفن» ليست ذات معنى واحد. يمكننا أن نكيّف تمييزًا مثمرًا جدًّا اقترحه جيرار جينيت (Gérard Genette) ونعمّمه، وهو التمييز بين الأدبية (littérarité) التكوينية والأدبية المشروطة[713]. يشير مصطلح «الأدبية» بالطبع إلى الاعتمال الجماليّ للأبنية الخطابية. تنتمي إلى الأدبية التكوينية كلُّ النشاطات الخطابية التي تمارَس بشكلٍ أقيم في كلّ الثقافات كنشاطات جمالية الغاية، وذلك إمّا لميزات دلالية أو موضوعاتية ـ هذه هي حال الأدب القصصي[714] ـ وإمّا لمعايير تخصّ أشكالها وصياغاتها (rhématiques) (بِحَسَب مفردات جينيت) ـ هذه هي حال الشعر. وأدبية الأدب القصصيّ والأسلوب الشعريّ تكوينية لأنّ كلّ عمل قصصيّ وكلّ قصيدة هما أدبيّان، لأنّهما ينتميان إلى صنف «الخياليّ» أو «الشعر المنظوم»، أي خارج كلّ ما يخصّ الحكم التقديري. ولكن يعود إلى الأدبيّة المشروطة كلّ نصّ يستثمره القارئ جماليًّا، وإن كان هذا النص لا يتبع أي غاية فنّيّة راسخة، أي لا ينتمي إلى أي صِنْفٍ معترف به أدبيًّا: هذا هو وضع النثر الخاص بالوقائع ذي الوظائف الجدّيّة المختلفة (الأعمال التاريخية، النصوص الفلسفية، أدب الترسُّل، المقالات، إلـخ...). أدبيّة هذه النصوص مشروطة

---

(713) Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1990, p. 11 sqq.

(714) قد لا تميّز كلّ الثقافات بين الخيال والخطاب الجدّي، ولكنها ما إن تفعل ذلك حتّى ينحاز الخيال إلى الجانب الجمالي للخطاب.

لأنّ القرار الذي يعتبر أنّ نصًّا ما هو عمل أدبي يعطى بشكلٍ فردي ويعتمد على تقويم ـ من ناحية القارئ ـ لنوعيّة النص. بالطبع، هذه الأدبيّة المشروطة ليست بالضرورة فرديّة فقط، فهي تعتمد في حالاتٍ كثيرة على تَوافُق جَماعيّ. مع ذلك تبقى مختلفة عن الأدبية التكوينية: كتاب **الساحرة** (*la sorcière*) لميشليه (Michelet) لا يعتَبَر عملًا أدبيًا لأنّه ينتمي إلى صِنْف المقالة التاريخية (الكثير من المقالات التاريخية لا يُقرأ كأعمالٍ فنّيّة، بل كوثائق أو شهادات فَحَسْبُ)، بل لأنّ له في نظر قارئٍ ما أو مجموعة من القرّاء خصالًا تجعله يستحقّ أن ينظَر إليه جماليًّا؛ أمّا **غولدفينغر** (*Goldfinger*)، فهو بعكس ذلك عملٌ أدبي لِمُجرَّد أنّـه قصّة خيالية، أي ينتمي إلى تـداول جماليّ معترَف به، بغض النظر عن أي تقويم إيجابي أو سلبي. علينا أن نضيف بالطبع أنّنا لا نستعمل عبارة «عمل فنّي» للأعمال ذات الغاية الجمالية فقط ـ وهذا هو استعمالها السائد على ما يبدو ـ بل علينا أيضًا ألّا نطابق بينها وبين فكرة «الإبداع» بمعناها الحصريّ أو الإبـداع الـرمـزيّ (بالمعنى الـذي يعطيه كاسيرر Cassirer أو غودمان Goodman للعبارة)، إذ إنّ الكثير من الإبداعات الرمزيّة ـ ومعظم الأعمال المبدَعة عامّةً ـ لا تتبع غاية جمالية.

لا تعود المنزلة الأدبية تصنيفيًّا للقصّة الخيالية والشعر إلى افتراضٍ نظريّ. إنّ كتابة نصٍّ خياليّ أو قصيدة إنما يعني الانخراط في مُمارَسة عمليّة هي جماليّة وظيفيًّا، ولا يهمّ أن يختلف قرّاء إيان فليمنغ (Ian Fleming) عن قـرّاء جويس (Joyce)، أو موزيل

(Musil) أو بروست، فَنَوْعَا الأعمال يؤدّيان الوظيفة نفسها، وإن استُعملا وَفْقَ طرائق مختلفة لجذب قرّاء مختلفين.

نرى أنه يمكن تطبيق هذا التمييز على مجالاتٍ فنّيّة أخرى. فيمكننا القول مثلًا إنّ الموسيقى جمالية تكوينيًا أمّا منزلة الفن التصويريّ والفوتوغرافيّ فهي مختلطة. ومعظم الأنواع التصويرية جمالية تكوينيًّا، بما في ذلك جُلّ الأنواع ـ كفنّ الأيقونات ـ التي تؤدّي وظيفة غير جمالية، بما أنّها تسعى إلى تحقيق تأثير لا يرمي فقط إلى إعطاء معلومات مرجعية، بل يرتبط بتأمّل خصائص متأصّلة في الصورة (منظورًا إليها خارج وظيفتها الدلالية). هناك أيضًا دون شك أنواع إن لم تكن تصويرية فهي على الأقلّ رسومية (graphiques)، وسِمتها الجمالية مشروطة: منها الرسوم الطوبوغرافية والرسوم الموضوعة في موسوعات القرن الثامن عشر، وقد كانت وظيفتها دلالية فقط ـ ولا يمنعنا ذلك من أن نجد فيها صفات جماليّة. في ما يخصّ الفنّ الفوتوغرافي ينعكس التناسب: فمعظم الأنواع لها وظيفة قصدية محض دلالية وإعلامية، وعددٌ صغيرٌ فقط من الصور يلبّي قصدًا جماليًّا صِرْفًا (الأعمال التصويرية مثلًا). إنّ الوضع السائد في الفنّ الفوتوغرافيّ يدفعنا من جديد للانتباه إلى أنّ النتاج الذي ينتمي إلى نشاطٍ جماليّ تكوينيًّا لا يملك بالضرورة قوة جماليّة أكبر من نِتاجٍ تكون منزلته الجمالية مشروطة: يعتقد الكثيرون منّا أنّ الصور الفوتوغرافية للصحافي المصوّر روبرت كابا (Robert Capa) هي أكثر أهميّة من منظور الجمالية الفوتوغرافية من تمرينات روبير دوماشي (Robert Demachy) التصويرية.

فالتمييز بين الوقائع التكوينية والوقائع المشروطة لا يقود إلى أيّ تراتب تقويميّ.

يربط جينيت التمييز بين الأدبية التكوينية والأدبيّة المشروطة بنظامين جماليَين مختلفَين: واحد قصديّ والثاني انتباهيّ. يعتمد الأوّل على إبداعٍ جماليّ الهدَف، والثاني على تلقٍّ جماليّ يمكن أن يحصل حتّى في غياب إبداعٍ يتلاءم معه: لا أحد يستطيع أن يمنعك من قراءة **فينومينولوجيا الروح** كرواية (تجريدية بعض الشيء بالطبع) أو من التعمّق بلذّة في نثر بوسّويه (Bossuet) (وإن يكن الإيمان الذي يروّجه مطران مو Meaux في نصوصه يظلّ غريبًا عنّا). ينطبق الشيء نفسه على الصور الفوتوغرافية العلمية، كما على المنتجات العاديّة التي ننتبه إلى جمالها، كإبريق حليب أو سكّة محراث.

ولكن التمييز بين الوظيفة الجماليّة القصدية والوظيفة المقتصِرة على الجمالية الانتباهية لا يتوافق دائمًا مع التمييز بين ما هو جماليّ تكوينيًا وما هو جماليّ شرطيًا فحسب. فالمقالة مثلًا تعتمد على وظيفة جمالية مشروطة، بما أنّ غايتها التواصلية دلالية وليست جمالية، ولكن لا يمنعها ذلك أبدًا من أن تتضمّن بعدًا جماليًا قصديًا، على مستوى الأسلوب مثلًا. غير أنّ هذا البعد خاضع لغاية تواصلية غير جمالية، محكومة بعناصر من خارجها (hétéronome). وبعكس ذلك: إنّ اكتشاف صفاتٍ جمالية في تقرير شرطة يعتمد على نظام جمالي انتباهي مَحْض، إذ يمكننا أن نفترض أنّ الشرطي لم يكتب نصّه آخذًا في الحسبان اعتبارات جمالية (وقد يكون هذا الافتراض خاطئًا...). نجد الوضع نفسه في ما يخصّ التصوير الفوتوغرافي. فاكتشاف صفاتٍ

جماليّة في صورة فوتوغرافيّة علمية لكوم من البكتيريا يعتمد دون شك على جمالياتٍ انتباهية بحت. ولكن الوضع في ما يخصّ المصوّرين الطوبوغرافيين في القرن التاسع عشر، لم يكن بمثل هذه البساطة. نرى الآن كيف أنّ تذكيرنا بأنّ عملهم لم يكن ضمن مشروع فنّي لا يحلّ إلّا نصف المشكلة: هل يمكننا أن نؤكّد إذًا أنّ القوّة الجمالية لصورهم هي انتباهية بحتة؟ أبدًا بالتأكيد ! فحتى وإن لم تكن الصور ناتجة عن مشروع جمالي تكوينيًا (وبالتالي فنّي بالمعنى المُؤسَّسيّ للكلمة)، فإنها مع ذلك قد شكّلها أفرادٌ اعتبروا أنّ اللقطة الفوتوغرافية تأليف بصريّ؛ وفي الواقع، من الصعب عندما تستهوينا صورة جماليًا، أن نرفض التسليم بوجود حسّ جماليّ عند مصوّرها. بدلًا من القول، كما تقترح روزالند كراوس في ما يبدو، إنه يجب التخلّي عن المقولات المشتقّة من الجماليات عندما ننظر إلى هذه الصور، علينا، على ما أعتقد، أن نُوسِّع نطاق هذه المقولات. بتعبير آخَر، أعتقد أنّه علينا أن نقبل بالفكرة القائلة بأنّ وجاهة المقولات الجمالية القصدية لا تقتصر على الأشياء التي تنضوي إلى هدف فنّي تكوينيًا. في النهاية، لقد استطاع أوساليفن (O'Sullivan) أو أتجيه (Atget) أن يتبعا في الوقت نفسه مشروعًا غير فنّي وأن يَهتمّا كثيرًا في الوقت نفسه بالبعد الجمالي: لا يعني غياب مشروع جمالي بالمعنى المُؤسَّسي للكلمة غيابَ الشاغل الجماليّ ولا حتّى هاجس إنجاز عملٍ فنّي. ينطبق الشيء نفسه على الكثير من الأشياء التي نستعملها كلّ يوم، فهي، وإن كانت وظيفية، تشهد على وجود شاغل جماليّ واضح. ويبدو لي أنّ ذلك ينطبق أيضًا على الكثير من الإبداعات المعمارية.

تزداد الأمور تعقّدًا أيضًا، لأنّ العمل الجماليّ الانتباهيّ البحت ينقسم إلى عدّة أجزاء. فعلًا، إنّ القول عن اعتمالٍ جماليّ ما بأنّه انتباهيّ قد يعني شيئين شديدي الاختلاف: يشير الأوّل إلى أنّ المتلقّي يرى في العمل خصائص جمالية لا تأتي من أي من اعتبارات مبدعه (مثلًا، سكّة محراثٍ يوافق شكلها ـ المستساغ في نظري جماليًّا ـ اعتبارات وظيفية بحتة)، ولكنّها تعتمد مع ذلك على **تقنيّاتٍ استخدمَها** «المنتِج» **قصديًّا**؛ مع ذلك، يمكننا أن نشير أيضًا إلى أنّ المتلقّي يجد جمالًا إمّا في عناصر تشكّل نتاجًا بشريًّا ليس له أي قصديّة (في اليابان مثلًا، بعض هواة الفخّار يسندون إلى بعض العيوب العائدة إلى عوارض التسخين قيمة جمالية عالية)[715]، أو، كما هو معروف، في شيءٍ طبيعيّ. ها نحن من جديد في مجال الجميل الطبيعيّ، الذي يعتمد دائمًا على جماليات انتباهيّة صِرْف، مع أنّه لا يشكّل امتدادًا لهذه الدائرة.

نرى بوضوح هنا مكمن الفرق بين هاتَين الحالتَين. في الحالة الأولى، يدخل الانتباه الجماليّ في أبنية غير جمالية، ولكنّها مع ذلك قصدية، والمتلقّي يعتمد وجهة نظرٍ جمالية تجاه العناصر المنظَّمة

---

(715) يتبيّن أنّ التميز بين القصد والإنتباه يلعب أيضًا دورًا في مجال الأعمال الفنيّة جماليًّا، بما أنّه يجب التمييز بين التركيبة الغائية بذاتها (إن تكن فنّيّة أو براغماتية ـ وظيفية) لشيءٍ ما ومختلف صفاته. من هنا التساؤل الشائك لمعرفة أي من عناصر العمل الفنّي ـ القصيدة مثلًا ـ يهمّنا من منظور تركيبته الغائية، وأي عناصر يجب تجاهلها. الخلاف الذي دار حول تفسير «القطط» لبودلير بين ليفي ـ ستروس (Lévi-Strauss) وياكوبسون (Jakobson) يبيّن أهميّة هذا التساؤل ـ وصعوبة إيجاد حلٍّ له.

لغرض منظورٍ آخَر. عندما نقدّر جماليًّا سكة محراث، نعطي هذا الشيء وظيفةً لم يكن يملكها، ولكنّنا ما فتئنا نقدّره كمنجَز بشري. إنّ إضفاء الجمالية هذا يجري بسهولة في جميع مجالات الإبداع الإنسانيّ. يكفي أن نضع جانبًا وظيفة «الجدوى» عن الشيء لكي نستطيع تقديره في حدّ ذاته كشكلٍ «مصنوع.» الحالة الثانية تختلف كثيرًا، إذ التلقّي هنا يلغي التميز الأساسي بين ما هو مصنوع أو منجَز ـ فهو يعود إذًا إلى بنية قصديّة ـ وما هو خالٍ من أيِ قصدية. ها هنا يكون البعد الانتباهي للجماليات هو الأقوى، حيث المتلقّي هو مُبْدِع الشيء الذي يقدّره أومخترِعه.

التمييزات التي أدرجتها ملخّصة جدًّا، ولكنّها تكفي لكي يتبيَّن أنّ التقابل الساذج الذي تقيمه نظرية الفن التأملية بين مجال الأعمال الفنّيّة ومجال المنتجات (بحسب مصطلحات هيدغر) لا تفسّر تفسيرًا كافيًا واقعًا هو في الحقيقة أشدّ تعقيدًا بما لا نهاية له وفضلًا عن ذلك هو متحرّك تاريخيًّا.

وما يمكننا أن نستنتجه من ذلك هو من عدّة أصناف.

أوّلًا، من البديهي أنّ أيّ دراسة جدّيّة للفن لا يمكنها أن تقتصر على مجال الفنون الخمسة التي اختيرت في القرن السابع عشر كفنون معترَف بها، وهي فنّ العمارة والنحت والرسم والموسيقى والشعر (أو الأدب). ذلك مُهِمّ خاصّة أنّه من المستحيل أن نُحدِّد بشكلٍ تجريديّ نشاطات الإنسان التي يمكن أن يدخل حقلَها الفنُّ، وبالتالي الإنتاجُ والتلقّي الجماليّان. إنّ حفل الشاي وترتيب الزهور كانا مثلًا من الفنون الرئيسة في اليابان، بمثل ما كان الشعر وفن

الرسم. مثال حفل الشاي مُوحٍ بصفة خاصة إذ يبيّن أنه يمكن لنشاطٍ بشري متواضع وبسيط أن ينمَّق فيصبح فنًّا معقّدًا قد يقود إلى تجربة متعة راقية.

نفهم أيضًا لماذا يكون التمييز بين الفنون الكبرى والصغرى حتميًّا وغير ثابت في آنٍ، فهو يعتمد بالأخصّ على الأهميّة الجمالية التي يعيرها مجتمع ما لصنف من الأشياء أو لنشاطاتٍ مخصوصة. وما يكون فنًّا كبيرًا هنا قد يكون صغيرًا هناك: إنّ صناعة الفخّار تُعتَبر فنًّا صغيرًا (حرفة) في الغرب، بينما هي فنٌّ كبير ـ وإن كان للاستعمال ـ في الصين واليابان. كذلك، لم يتجاوز فنّ الخط في الغرب مرحلة النشاط التزيينيّ الثانويّ، بينما هو فنّ مستقل في الحضارات العربية والصينية واليابانية. ما هو فنٌّ صغير اليوم ربما كان أحيانًا فنًّا كبيرًا في الماضي: قد تكون تلك حال فن صناعة البُسُط الجدارية في الغرب. ما كان فنًّا صغيرًا قد يصبح فنًّا كبيرًا في المستقبَل: هذا ما حصل للرواية ومؤخّرًا للسينما. هناك مؤشّر لا يُخطئ في ما يخصّ معرفة ما إذا كان مجتمع ما يعتبر فنًّا ما فنًّا كبيرًا أم صغيرًا، إنه مدى تشعّبه الرمزي، وهو عامّةً انعكاس مخلِص لعمق تعاملنا مع الأشياء القصدية: فالحديقة الجافّة في البوذية الزان (zen) هي شيءٌ يتشعّب صوريًّا ويقود إلى تأمُّل تأويليّ يضاهي في قوّته قصائد هُوْلدِرْلين، ومسرح شكسبير، ولوحات سيزان (Cézanne) في الغرب. مثل هذا التسلسل الهرميّ للفنون له دائمًا طبعًا مكوِّنٌ ذاتيّ المرجع، ويصبح بسهولةٍ نبوءة تحقّق ذاتها (self-fulfilling prophecy): إنّ ما يجعل من نشاطٍ فنّي موضوع تركيباتٍ رمزية تتعقّد تدريجيًّا

هو تثمينه تثمينًا عاليًا. وبالتأكيد فإنّ الهرميّة المؤسسيّة ليست إلا ثانوية، من وجهة نظر التجربة الجمالية: فقد يثير عملٌ ناجح ينتمي إلى فنٍّ صغير الاهتمام أكثر بكثير من عملٍ رديء ينتمي إلى فنٍّ مُعتَرَف به.

التميز بين الأشياء النفعية والأشياء الفنّيّة، الذي ضلّل أحيانًا كثيرة النقاش حول العلاقات بين الفن بمعناه المُؤسَّسي ونشاطات الإنسان الإبداعية الأخرى، فقد من قوّته، فلا يوجد أيّ تناقض في أن يكون شيءٌ ما فنّيًا (بالمعنى الصحيح لكلمة «فن») وأن يكون شيئًا نافعًا: يمكن لصناعة شيء نفعيّ أن تلبّي أيضًا اعتبارات جمالية. ومسألة معرفة ما إذا كان شيء ما «عملًا فنّيًا» بالمعنى المُؤسَّسي للكلمة أم لا غير مُهِمّة لتحديد قوّته وبالتالي قيمته الجمالية. لذلك أعتقد أنّه يمكن تعميم مُلاحَظة جيرار جينيت حين يقول إنّ «أهميّة الطابع القصديّ (وبالتالي الفنّيّ بالمعنى الحصريّ) لنصٍّ ما هي أقلّ من طابعه الجماليّ[716].» بشكلٍ مماثل، يمكن للتلقّي الجمالي لشيءٍ ما أن يرافق استعماله النفعيّ: يمكنني أن أتوجّه بصلواتي نحو لوحةٍ تمثّل قدّيسًا وأنا أقدّر في الوقت نفسه محاسنها الجمالية، ويمكنني أن أدرس ميشليه (Michelet) لكي أعرف تاريخ الشعوذة وأنا أستمدّ لذّة جمالية من نصّه. ولئن كان من الصعب أحيانًا أن نقوم بالنشاطَين معًا، فبالإمكان على أية حال أن ننتقل من أحدهما إلى الآخر، ويستحيل ذلك لا شكّ لو كانت الوظيفة العمليّة غير متوافقة مع التجربة الجمالية.

---

(716) مرجع مذكور سابقًا، ص 39.

إنّ تَناوُل العمل الفنّي من الزاوية الجمالية يسمح إذا في آن واحد للأعمال الفنّيّة بأن تكون وظيفية وللأشياء النفعية بأن تملك بعدًا جماليًّا قصديًّا (وانتباهيًّا أيضًا بالطبع). لا يعني ذلك أنّ لكلّ الأشياء القيمة نفسها. ولكن التمييزات التصنيفية لا تسمح بتشكيل هرمية جمالية بحسب أصناف الأشياء (أو الأحداث المعنيّة)، إذ يمكن للقيمة الجمالية (الانتباهية) لشيءٍ غير فنّي (لمنتَج نفعيّ «بحت» أو لشيءٍ طبيعي) أن تكون أكبر، كما قلت من قبل، من قيمة عملٍ فنّي قصديّ. يعتمد القرار في ذلك على الشيء الفردي (مهما كان تصنيفه)، ولكن أيضًا على دقّة إحساس الشخص الذي يتناوله ضِمْنَ أفق جماليّ. ليس من الصُّدْفة أن تكون بشكلٍ عامّ (ولكن ليس دائمًا ولا لوجود ضرورة ضمنية) الأشياء الفنّيّة بكل معنى الكلمة هي التي تعطينا المتعة الجمالية الأقوى، ففي النهاية صُنِعَت هذه الأشياء بهدفٍ جماليّ.

في المتعة الجماليّة

مفهوم المتعة (الجماليّة) مركزيّ عند كانط، ولكنّه يختفي تمامًا تقريبًا في مختلف نُسخ التقليد التأمّليّ للفنّ. وغالبًا ما يزدري النقّاد المتعة، بل يزدريها بعض الفنّانين أيضًا، معتبرين أنّ البعد المُتعيّ للتجربة الفنّية لا يتّفق مع رفعة الأعمال الفنية. والمتعة، عند هيغل على سبيل المثال، هي ما يتبقّى من الفن بعد فقدانه كلّ وظيفة تاريخية ـ تأملية: لذلك، يتوقف العمل الفنّي في عهد العلم الفلسفي التام مثلًا، عند الإمتاع فَحَسْبُ؛ ويصبح الهيكل، وقد هجره الإله الذي كان يؤويه، موضوعَ تَمتُّع جمالي. إنّ خفض هيغل قيمة المتعة يشير على سبيل المفارقة إلى واقع مُهِمّ: ليست المتعة فعلا وبلا شكّ

وظيفةَ (بمعنى: ما يصلح له شيءٌ ما) للفنّ. في المقابل، بما أنّ المتعة تبقى بعد اختفاء كلّ الوظائف، فقد تكون هي الشرط الضروري لكي يؤدّي عملٌ فنيّ ما وظيفة ما (مهما تكن). أو يمكن القول، حتى نكون أكثر حَصْرًا وأقلّ حَذَرًا في الوقت نفسه: المتعة هي الشرط الضروري لكي يستطيع العمل الفنيّ أن يؤدّي وظيفة (مهما تكن) **بوصفه شيئًا جماليًّا**. يرسم هذا الاقتراح حدود قطبَين طرفيّين يمكن لطرائق تعاملنا مع الفن أن تتأرجح بينهما: من جهة أولى، غياب أيّ وظيفيّة (بالمعنى المتعدّي للمصطلح كما حدّدناه أعلاه)، ومن جهة أخرى وجود وظيفة (توثيقية مثلًا) تُمارَس دون واسطة التجربة الجمالية. ولئن لم تكن المتعة من وظائف الفن، فهي ليست أيضًا من وظائف التجربة الجمالية، بيد أنّ ذلك يُعزى إلى سببٍ آخَر، وهو أنّ المتعة هي **بذاتها** تلك التجربة، أو بالأحرى تنويعتها الإيجابية، بما أنّ الاستياء قد يحضر أيضًا في الموعد.

إذا كان الأمر كذلك، فأن تكون التجربة الجمالية تجربة متعة، ذلك لا يمنع الفنَّ البتة من تأدية أنواع كثيرة من الوظائف المعرفية، والأخلاقية، والاجتماعية، والدينية، والسياسية، والوجودية. تؤدّي الأعمال الفنية أحيانًا كثيرة دون شك وظائف مختلفة، ويمكننا حتّى أن نقول إنّ عليها أن تفعل ذلك دائمًا: يكفي أن نسلّم بأنّها تستطيع ألّا تؤدّيها وأن تبقى مع ذلك أعمالًا جمالية. ينطبق الشيء نفسه بالطبع على التجربة الجمالية التي تجد نفسها أمام عالم الطبيعة: كان كانط يظنّ أنّها ترتبط باعتبار أخلاقيّ، ولكنّه كان يوافق أيضًا على القول إنها يمكنها أن تكتفي بذاتها.

عندما كان الواعظ في العصور الوسطى يُضمّن موعظته طرفة أو حكاية رمزية، كان يضع المتعة (delectare) في خدمة الوظيفة (prodesse)، كما كان على المثال (exemplum) أن يُعجِب لكي ينفع. وفي حال عدم استخدام طرفة أو حكاية، يوشك نجاح الواعظ أن يكون أقلّ ممّا لو كان امتنع عن السعي إلى تحريك المتعة. فنحن لا نتحمّل بسهولة ألّا تظهر المتعة الموعودة، فنترك مثلًا صالة السينما متذمّرين أو نرمي بالكتاب بعيدًا.

وبالتأكيد فإنّ مشكلة أخرى أيضًا كانت تتربّص بالواعظ: كان من الممكن دائمًا أن تكتفي الطرفة بالإمتاع (والسلطات الدينية كانت دائمًا تنصح بالحذر في استعمال وسيلة الإقناع غير المباشرة هذه). إنّ الوظيفة لا تأتي بشكلٍ تلقائيّ من المتعة: فوظائف الفن خارجة عن التجربة الجمالية (لا يعني ذلك أنّها خارجة عن العمل الفنّي). ولكن المسألة أكبر من ذلك، على الأقلّ إذا كان كانط على حقّ في قوله أنّ العلّيّة الخاصّة بالمتعة ـ وأضيف: ومهما تكن المتعة ـ إنما تكمن في واقع أنّ الذي يجد نفسه في هذا الوضع يريد أن «يبقى فيه دون أي غايةٍ أخرى[717]»: لا تكتفي المتعة بنفسها فَحَسْبُ بل تسعى أكثر من ذلك إلى الاستمرار. وقد لا يصغي السامعون إلى المغزى الذي أراده الواعظ من الطرفة الممتعة لفرط ما كرّروا تخيّلها. لقد أوضحَت إذًا نظريّة الفن لأَجْل الفن افتراضًا أساسيًا للتجربة الجمالية، أو أنها بالأحرى كانت ستفعل ذلك لو لم تجد نفسها مضطرة إلى تجميل المتعة الجمالية في صيغة تجربة روحانية. ذلك ما يُفسِّر نظرة

(717) نقد ملكة الحكم، الفقرة 12.

الطهوريين السلبية إلى الفن ـ وأوّلهم أفلاطون ـ وكذلك اعتبار أنّ نظريّة الفنّ التأمليّة لا يمكنها الحفاظ على رفعة الفنون إلّا بالتخلّص من مسألة المتعة (وبالتالي التجربة الجمالية).

يمكننا بالطبع أن نعتقد أنّ جميع المتع غير متساوية، ومن المُؤكَّد أنّها لا تظهر كلّها بالطريقة نفسها، ولكن ذلك لا يمنع أنّها تتشارك في كثير من الصفات، ولا يمكن بالتالي أن نقابل بينها بشكلٍ جذري: نحن ننشدها لذاتها، وهي تعطي ارتياحًا، فنسعى إلى البقاء في هذا الارتياح لأطول وقتٍ ممكن. ينطبق ذلك على المتعة الجمالية كما وعلى اللذّة الجسديّة عامّةً. من يزدري المتعة في حدّ ذاتها، عليه أن يقوم بعمليات معقّدة لكي يحافظ على موقفه الجمالي.

وبالتأكيد فإنّ تناول الفن من خلال المتعة هو تناوله من جهة الهاوي. فالأمر مُتعلِّق إذًا بنظرة جزئية جدًّا ومنحازة. لا شيء يوجِب أن يكون للفنّان المبدع تجربة موازية. كذلك الشاعر (أو الممثّل)، لا يحتاج إلى الإحساس بالشعور الذي تُعبِّر عنه قصيدتُه (أو تمثيله)، وعمله ليس بالضرورة تجربة متعة: يكون الإبداع أحيانًا ألمًا، كما يقال، (ولكنّ الفنّانين يعرفون جيّدًا إخفاء ذلك). كما أنّ الفنّان لا يبدع بالضرورة عمله **بهدف** أن يُعجِب الآخرين، فدوافعه أحيانًا كثيرة تختلف: قد تكون تعبيرية، أو معرفية، أو أخلاقية، وما إلى ذلك. كما إنه غير قادر أحيانًا ـ كما هي حال معظمنا ـ أن يُفسِّر دواعي فعل ما يفعله. وهو غير ملزَم بأن يأخذ في اعتباره المتعة التي قد يثيرها العمل، بما أنّ الفنّ ذاته، كواقع يبقى دائمًا مؤسّساتيًا وتاريخيًا، هو ما يقوم بهذا الدور عنه. لا يبدع الفنّان أبدًا شيئًا من عدم (ex nihilo)،

فعمله يندرج في سياق مُمارَساتٍ فنّيّة معترَف بها؛ وهي معترَفٌ بها بوصفها ذاك لأنّه تمّ تقديرها ولكونها مصدر متعة (وينطبق ذلك على المحتويات والأشكال والأنواع والميديا، إلخ...)

صحيحٌ أنّ مسألة العلاقات السببية بين المتعة والمُمارَسات الفنّيّة الموجودة هي مثل قصّة البيضة والدجاجة، ولذلك ليس لها جواب وحيد. كان أرسطو يرى أنّ البشر خلقوا هكذا، وأنّهم يستمدون المتعة من الأنشطة المحاكية. وفعليًا، طوّرت كلّ الحضارات تقريبًا فنونًا محاكية؛ ويمكننا أيضًا بسهولة (أي من غير وجوب المرور بتعلّم معقّد) أن نجد متعة في الأعمال المحاكية في ثقافاتٍ بعيدة جدًّا عن ثقافتنا. وهذه المتعة يمكن بلوغها مهما كانت سنّ الشخص. ترتبط المتعة المحاكِيَة بتعلّم معيَّن، ولكنّ هذا التعلّم وإلى حدٍّ ما (وإن يكن بدائيًا لا شكّ) يتبع طرقًا متشابهة في كلّ الحضارات (يكفي أن نذكر القصص والخرافات والحكايات الرمزية والأقوال والنكات). ولكن هناك مُمارَسات أخرى تنتمي في المقابل إلى «الذوق المكتسَب.» فهي ترتبط بحضارةٍ مخصوصة ولا يمكنها أن تقود إلى متعة إلّا بعد تعلّم طويل الأمد: إنّ حفل الشاي أو فنّ الخط يضجر المبتدِئ، وكذلك بعض أنواع الفن التشكيليّ الغربيّ المعاصر، كالفن المفهوميّ مثلًا. كذلك، لا يمكن تقدير أيّ عملٍ يحقّق قطيعة فنّيّة مع التقليد إلّا إذا كنّا قادرين على وَضْع تجربته الجماليّة الخاصّة في ثقافةٍ تاريخيّة مُعيَّنة: هذه هي حال الكثير من (وليس كلّ) الأعمال الطليعية. غير أنّ كلَّ ذلك لا يُثبِتُ البتة أنّ المتعة «العفويّة» هي بالضرورة أقوى من المتعة المرتبطة بتعلّم معقَّد.

ليست كلّ متعة نشعر بها أمام عملٍ فنّي متعة جماليّة: فأوّل هواة الرواية أحبّوها ربّما لأنّهم اعتبروا أنّها أكثر صدقًا من الملحمة. لا أعتقد أنّه يمكن نعت المتعة المحتملة التي ترتبط بهذه القناعة بالجمالية. لا يعني ذلك أنّ علينا أن نحدّد أنّ صِنْفًا معيّنًا من المتعة هو المتعة الجماليّة. يبدو لي من الأسهل أن نبحث عن طبيعة الموقف الجماليّ في العَلاقات المميَّزة التي نقيمها مع الأشياء التي تثير المتعة، لكي لا نُلزم منذ البدء بمقابلة المتعة الجمالية بمتع أخرى أو حَصْرها بواحدة منها.

أعتقد ـ ولا أفعل أكثر من تكرار ما يقوله كانط في هذه النقطة ـ أنّ المتعة الجمالية هي كلّ لذّة يثيرها نشاط تمثيلي يمارَس على شيءٍ ما (من صنع الإنسان أو طبيعيّ). فذلك يسمح بتمييزها عن اللذّة الجنسيّة أو التلذُّذ بأطباق الطعام، حيث لا يكون النشاط التمثيلي ـ في الحالات الناجحة ـ سوى استباق للفعل (الجسديّ). في المتعة الجمالية يكون النشاط التمثيلي هو بذاته (كنشاطٍ مستقلّ) مصدر المتعة، فنسعى إلى البقاء في هذا الوضع بدلًا من تَجاوُزه نحو فعلٍ آخَر. ليس من السّهل دائمًا رسم الحَدّ بين نشاط مستقل ذاتيًا ونشاط غيري الغاية، ولكن هذا التميز لا يبدو لي إشكاليًّا البتة.

ولكن يجب ألّا نخطئ في ما يخصّ معناه: إذ يمكن لنشاط جسديّ ما أن يصبح بدوره موضوع نشاطٍ تمثيليّ يكتفي ذاتيًا. فيمكن لتناول الطعام أو النشاط الشهوانيّ مثلًا أن يصبح مصدرًا لمتعة ثانوية، جمالية، إذا ما دفع إلى نشاطٍ تمثيلي مُمتع يرافق الفعل الجسديّ (بدلًا من أن يكون ما يقود إلى هذا الفعل). يمكن القبول بالتقابل

عند كانط بين لذّة الجاذبية (reiz) ومتعة التأمّل الجماليّ، إذا ما اعتبرنا أنّه يسعى إلى التمييز بين المتعة التي يثيرها النشاط التمثيليّ والمتعة التي يثيرها موضوع ذلك النشاط، ولكننا نخطئ إن قرأنا هذا التقابل (وربّما قرأه كانط كذلك) كتمييزٍ بين أشياء قادرة على أن تصير مصدر متعة جماليّة وأشياء غير قادرة على ذلك (لكونها «ماديّة» أكثر من اللازم): هناك جماليات للمطبخ، كما هناك جماليات جنسيّة.

يُشدِّد كانط على الفكرة القائلة بأنّ المتعة الجمالية غير منحازة، بينما اللذّات الأخرى، لذّة الأطعمة أو الجنس مثلًا، ذات أغراض، إذ ما يهمّنا فيها هو وجود الشيء بذاته وليس تمثيله فقط. ونعرف الدور الذي لعبته هذه الأطروحة في تقديس الفن، وبالأخصّ عند شوبنهاور، الذي اعتبر أنّ التأمّل الجماليّ يخلّصنا من آلام إرادة الحياة.

يبدو لي التمييز ـ في صيغته الكانطيّة ـ مقبولًا، إذا كان يدلّ على أنّ النشاط التمثيليّ في المتعة الجمالية يُنمَّى لذاته وليس لأغراضٍ أخرى، جنسية مثلًا، ولكن أيضًا أخلاقية أو معرفية (بهدف معرفةَ العمل الفنّي كنتاج صنعيّ). ولكن ذلك لا يجعل من المتعة الجمالية لذّة متجرّدة أكثر من غيرها: يقول سانتايانا (Santayana) ـ معارضًا كانط ـ إنّ كلّ متعة هي متجرّدة، بما أنّنا نبحث عنها لذاتها وهي تميل إلى الاستمرار[718]. وعلى العكس من ذلك، فإنّ كلّ بحثٍ عن المتعة هو بحثٌ مُغرِض: الذوّاق الذي يبحث عن لوحة رائعة ليس

---

(718) انظر:
G. Santayana, *The Sense of Beauty* (1896), MIT Press, 1988, p. 27.

أقل تغرُّضًا في هذه الحالة من الفيتيشيّ الباحث عن قدم ـ أو حذاء ـ على مقاسه (لا يعني ذلك أنّ للمصلحتَين القيمة ذاتها، ولكن هذه مسألة أخرى). يعيدنا ذلك إلى الميزة الأساسية التي ذكرناها أعلاه: في التجربة الجمالية، يكون النشاط التمثيلي مصدر متعة مستقلّة ذاتيًا.

غير أنّ كانط يزعم أيضًا أنّ المتعة الجمالية، على عكس اللذّة التي تثيرها الجاذبية والتي نسلّم بأنّها ذات قيمة شخصية فَحَسْبُ، تؤدّي إلى حُكْم يزعم الكونية. بل ويرى في ذلك إشارة حاسمة إلى الأساس الترنسندنتاليّ للحكم الجماليّ. صحيح أنّنا نحبّ عامّةً في مجال الفن أن يشاركنا الآخرون تقويمنا الشخصيّ. ولكنّني لست واثقًا من أنّ تفسير كانط لهذا الواقع هو التفسير الوحيد الممكن، ولا هو الأكثر مقبولية. أوّلًا، ما يتعلق بالجميل الطبيعيّ، نتقبّل بسهولة عدم توافق ذوق صديق أو زوجة مع ذوقنا: فقد أجد منظرًا طبيعيًا ما رائعًا، ويجده غيري غير جميل، وأتقبّل ذلك بسهولة. لكن كانط يعتبر أنّ الجميل الطبيعيّ هو المجال المعترَف به للشعور الجماليّ. إنّ زعم الكونية ينبغي إذًا أن يكون من القوّة بمكان. من ناحية أخرى، إذا توقّعتُ أن يشاركني الجميع في شعوري تجاه روايةٍ أو لوحةٍ أو فيلمٍ ما، فذلك لا يعود بالضرورة إلى كون متعتي تبدو لي متجرّدة وغير مرتبطة بأفضلياتٍ شخصيّة. يشير سانتايانا إلى أنّ دوافعنا الحقيقية قد تكون أكثر تغرُّضًا وأقلّ فلسفية: «نحسّ ببعض اللذّة عندما نرى أنّ الآخرين يشاركوننا أحكامنا؛ فنحن غير متسامحين، وإن لم يكن ذلك بإزاء وجود طبائع مختلفة عن طبيعتنا، فعلى الأقل بإزاء تعبيرهم عنها في الكلام والأحكام. إننا نعتبر أراءنا غير الأكيدة مثْبَتة ونرضى بذلك،

طالما هي مقبولة كونيًا. فنحن لا نستطيع أن نُؤسِّس ذوقنا على تجربتنا الخاصّة، ولذلك نرفض البحث عنه فيها. لو كنّا واثقين من مبرّراتنا لقبِلنا عن طيب خاطر مشاعر الآخَرين وتصرّفاتهم على اختلافها، كما هي حال من يتكلّم لغته بلهجة العاصمة ويقرُّ مع ذلك مرحًا بسِمَتها الاعتباطية، واجدًا لذّةً وفائدة في سماع لهجات الأقاليم على تنوّعها[719].» ليس من الثابت إذًا أنّ إرادتنا في أن يشاركنا الآخرون أحكامنا الجمالية هي مؤشّرٌ إلى أساسها الترنسندنتالي/ المُتعالي، فقد تعود بالأحرى وبكلّ بساطة إلى رغبتنا القوية في الانسياق. وعلى كلٍّ، فإنّ مثال الكونية لا يبدو في مجال الجماليات أمرًا مرغوبًا فيه البتة: إذا ما اقتصرت التجربة الجمالية، كما يريدها كانط، على تَناغُم غير مُحدَّد للملَكات الروحية، وإذا ما كنتُ قادرًا على اعتبار هذه المَلَكات متشابهة عند الناس جميعًا، فقد تصبح هذه التجربة فقيرة جدًّا، لأنّ ما يكون متشابها عند الجميع، نادرًا ما يكون معقّدًا ومتمايزًا.

يرفض كانط بالتأكيد أيّ انسياق جماليّ، إذ ينفي إمكان وجود مبدأ الجميل، بل ويذهب أبعد من ذلك عندما يقول، في نصٍّ استشهدتُ به أعلاه، إنّه عندما يحاول أحدٌ ما إقناعيّ، مستخدمًا مُبرِّرات مختلفة، بأنّ حكمي الذوقي خاطئ، «أصمّ أذنَيَّ، وأرفض سماع أيّ مُبرِّر، ولا أيّ حجة، وأعتبر أنّ قواعد النقّاد خاطئة، أو على الأقلّ أنّه لا يمكن تطبيقها ههنا [...].» ولكن من يجرؤ على سدّ أذنَيه أمام المعايير القائمة لا يجد سببًا يجعله يلحّ في أن يشاركه الآخرون تقديره. وعلى عكس ذلك، فإنّ كلّ من يزعم أنّ متعته وحكمه كونيَان، إنما يفعل

(719) المرجع نفسه، ص 29.

ذلك في الحقيقة لأنّ متعته وحكمه ليسا له. من الممكن إذًا تفسير الوقائع التي عَرَضَها كانط من دون أن نرى فيها مُؤشِّراتٍ إلى أساسٍ ترنسندنتاليّ/ مُتعالٍ للدائرة الجماليّة.

هناك مشكلة مُهِمّة، هي العَلاقة بين استقلال المتعة الجمالية الذاتيّ ومسألة إمكانية تحديدها المفهوميّ. أودّ أن أعود هنا بتعابير أعمّ إلى ما فكّرتُ فيه في نهاية تحليلي لـنقد **ملَكَة الحكم**. لنذكّر بـأنّ كانط يشدّد على الأطروحة القائلة بـأنّ الجميل يُعجِب «من دون مفهوم» رغم أنّ اللذّة تنشد الكونية: بل إنه يرى في هذه الصفة المنطوية على مُفارَقة ما يُميِّز حقل الجماليات. ولكنّه، لهذا السبب، كما قلتُ سابقًا، يستخفّ بالدور الفعلي للبعد المفهوميّ في تكوين اللذّة الجماليّة.

بالطبع، قد تبدو الأطروحة لأوّل وهلةٍ مُجرَّد إعادة صياغة للمبدأ القائل بأنّ المتعة لا تكون جمالية إلّا عندما تكون مستقلّة ذاتيًا، أي لا تُحدِّدها دوافع غريبة عنها ـ معايير أخلاقية أو حتّى جماليّة مثلًا: إذا أعجبني عملٌ فنّيٌ ما لأنّني أعتقد أنّه سيعزّز التماسك الأخلاقيّ في المجتمع، فهو لا يعجبني جماليًا. وبشكلٍ مماثل، إذا أعجبني **لأنّني أعتقد** أنّه لا عيب فيه (بحسب معايير فنّية ما)، فهو لا يشكّل عندها مصدر متعة جماليّة صِرْف. يجب تحديد المدى الصحيح لهذا المبدأ: لا شيء يمنع أن يعجبني عملٌ ما **لأنّه بلغ الكمال** (بحسب هذه المعايير)، ولكنّ معرفة هذه العَلاقة السببيّة (الممكنة) يجب أن لا **تحفز** متعتي وتقويمي للعمَل. فالمبدأ إلى هذا الحدّ يجوز في ما يبدو لي القبول به.

ولكنّنا رأينا أنّ كانط يقصد شيئًا آخَر أيضًا عندما يذكر الفكرة القائلة بأنّ على العمل الفنّي أن يمتّع «من دون مفهوم»: يجب أن تثار المتعة بنشاطٍ تمثيلي **غير مُحدَّد**، أي بتناغم غير مُحدَّد بين ملَكتين (الخيال والذهن). وعلى نحو أدقّ، فإنّ ما أَراد قوله في ما يبدو هو أنّ على المتعة أن تنجم عن التطابق بين إدراك ما (لشيءٍ طبيعي أو لعملٍ فنّي) ونشاطٍ تمثيلي غير مُحدَّد. لقد سبق أن عارضت هذا التصوّر، فقلتُ إنه بما أنّ كلّ ما ندركه مُصنَّف (بما في ذلك ما يكون وَفْقَ خصوصيات ثقافية)، فإنّي لا أرى كيف يمكن لنشاطٍ تمثيليّ أن يبقى غير مُحدَّد: إذا كان الفرد من الإنويت (Inouit) يميّز بين فروقات عدّة من اللون الأبيض، بعضها بالنسبة إلينا شبيه ببعض، فهو يفعل ذلك بفضل امتلاكه قدرة تمييزية هي في الوقت نفسه وبالضرورة إدراكية ومفهومية. قد تبدو له مثلًا لوحة **مُربَّع أبيض على خلفية بيضاء** (*Carré blanc sur fond blanc*) مُتنوِّعة في ما يخص اللون، وهذا التنوّع المهمّ جماليًّا هو مفهومي بِقَدْر ما هو إدراكيّ.

بالطبع، لا ينكر كانط أنّ الحُكْم الجماليّ هو حُكمٌ ذهنيّ (كغيره من الأحكام). وقد رأيناه يؤكِّد أنّ الحُكْم يسبق اللذة ويُؤسِّس لها، ولا شكّ في ذلك، بما أنّ المتعة الجماليّة هي تَمتُّع بنشاط تمثيليّ، وبما أنّ أيّ نشاط تمثيليّ يعجّ بالأحكام، وإن بشكلٍ غير صريح في جُلّ الأحيان. ولكنّ هذا النشاط التحكيميّ الإدراكيّ محدَّدٌ لا محالة، لأنّه يحتوي دائمًا أفعال تعريف وتبشير مُتعدّدة. بالإضافة إلى ذلك، لا يمكن حصر علاقتنا بالفن بعلاقة إدراكية أو من باب أولى بعَلاقة مرئية (في حين أنّ ذلك ما يشكّل النموذج الضمنيّ لدى كانط):

توجد فنونٌ تمرّ من خلال إدراكٍ غير الإدراك البصريّ (الموسيقى مثلًا) أو لا يلعب الإدراك فيها بوصفه ذاك إلا دورًا غير مُباشِر (الأدب مثلًا). وأخيرًا، في كلّ الفنون، أيّا كانت، تتدخّل تصنيفاتٌ أخرى تختلف عن تلك المرتبطة بالإدراك. وبشكلٍ عامّ، لا يمنح أي شيءٍ نفسه «تلقائيًّا» كشيءٍ جمالي: علينا أن نشكّله كشيءٍ جماليّ، أي علينا أن نتناوله بطريقةٍ مُعيَّنة، فنميّز بين الخصائص المُهِمَة والخصائص غير المهمّة (ظهر اللوحة مثلًا لا يهمّنا جماليًّا ـ إلّا في حال نظرنا إلى حاجزٍ خلفيّ في كنيسة retable)، إلخ... من البديهي أنّه إذا كانت المتعة الجماليّة تمتّعًا بنشاط تمثيليّ قائم بذاته لذاته، فإنّ تحقيق أقصى قَدْرٍ من التمايز المفهوميّ لهذا النشاط يزيد من تمتّعنا، لأنّه يُغْني ردّ فعلنا.

لا يقف النشاط الذهنيّ إذًا، في التجربة الجمالية، عند تزويدنا بمعايير تقويمية (وإلّا أصبح بالفعل خارجيًّا بل وتَبَعيًّا): فمن خلاله وحده نستطيع أن نشكّل أو نبنيَ الشيء الجماليّ. يمكننا أن نوافق كانط عندما يؤكّد أنّه يجب على أي معيارٍ ضابط ألّا يحدّد متعتنا وحكمنا؛ ولكن من البديهيّ، في الوقت نفسه، أنّه لا يمكننا الاستغناء عن المقولات التأسيسية التي تُحدِّد الخاصِّيات المُهِمّة التي تسمح بتحديد شيءٍ ما وتركيبه كشيءٍ جماليّ وفنّي مخصوص: فيكون سوناتا وليس سيمفونية مثلًا، حديقة على الطريقة الإنكليزية وليس الصينية أو اليابانية، صورة فوتوغرافية وليس لوحة، إلخ... لا معنى إذًا للمطالبة بتغييب كلّ تحديدٍ مفهوميّ عن المتعة الجماليّة (وعن النشاط التحكيميّ المرتبط به)، إلّا إذا عنَينا بذلك أنّه لا يمكن

شرعنتها بحسب معايير ضابطة، ولا يمكن تقويمها وَفْقَ غائية غيرها هي ذاتها. وفي المقابل، لا معنى البتة للمطالبة بألّا تحدّده خاصيّة تمثيلٍ مفهومي مشبَع بل فقط عَبْرَ ترجيع صدى غير محدَّد بين ملَكاتنا الفكريّة.

كلّ ذلك يبيّن وجوب توضيح فكرة الحكم الجماليّ، وهي عبارة قد تشير إلى عمليّتَيْن مختلفتَين تمامًا، لا يميّز كانط بشكلٍ كافٍ بينهما. يمكن أن نرى في هذه الفكرة مجموع النشاطات التحكيمية التي تنشئ المتعة التمثيلية وتغذّيها وتُبقيها: ففعل قراءة رواية لا يدوم كحالة متعة إلّا لأنّه يكمن في نشاط تحكيميّ (وضمنه النشاط التخيّليّ) لا يتوقّف، ويُستعاد دومًا ويزيد تعقيدًا، ويمارَس لذاته، أي بهدف إعادته المستمرة وليس بهدف الوصول به إلى نشاط آخر. ولكن يمكن للعبارة أن تشير أيضًا إلى التقويم الفعليّ، التقويم الذي يدفعني إلى القول إنّ الرواية ناجحة أو فاشلة، وربما إلى إعطاء أسبابٍ لتعليل ذلك الحُكْم. يبدو لي أنّه لا يمكن القبول بمُطالبَة كانط بتغييب التحديد المفهومي للحكم الجمالي إلّا إذا كانت تخصّ الحكم التقويميّ، الذي عليه أن يكون مُجرَّد إقرار للنشاط التحكيميّ الممتع الذي نُشكِّل ونُركِّب من خلاله الشيء الجماليّ بالوجود (فمتعتنا تكمن في هذا النشاط التحكيميّ).

إنّ ما تقدّم من اعتبارات يُبقي الكثير من الأسئلة مُعلَّقًا. فهي لا تفسّر مثلًا لماذا نتمتع بنشاط تمثيليّ نتابعه خارج أي هدفٍ لاحق. أعترف بأنّه لا يسعني الجواب عن هذا السؤال. ولكنّني أعتقد أنّ المشكلة هنا لا تخصّ الموقف الجمالي، بِقَدْر ما تهمّ المتعة في

عمومها: لماذا نتمتّع بمُمارَسة الجنس، بالرياضة البدنيّة، باللعب مع طفلنا، خارج أي هدفٍ لاحق؟ كما أنّني لم أصف بشكلٍ مُرضٍ مَكْمَن النشاط التحكيميّ الذي «تجول» المتعة الجمالية من خلاله. ذلك أنها فردية دائمًا (بالنسبة إلى الشيء والذات التي تتناولها): إنّ الرغبة في إعادة تركيبها في شكل عام سيكون أمرًا طوباويًّا بِقَدْر ما هي عليه الرغبة في تحديد شكلٍ كوني للتمشّي الإبداعيّ. كلّ ما يمكننا القيام به، هو وصف السمات البنيوية للعمل الفنّي القادرة على توجيه النشاط التحكيميّ لدى المتلقّي، أو الذي يشهد بتمشّي الفنّان الإبداعيّ. وبالفعل، إنّ تَعدُّد التفاسير المقترَحَة لعملٍ فنّي واحد يكفي ليبرهن على فرادة كلّ تجربة جماليّة. يشاركنا بالطبع الذين ينتمون إلى ثقافتنا في تمثيلاتنا؛ ولكن احتمالات دمجها أو التفريق بينها. مُتعدِّدة جدًّا، والتوظيفات الإيجابية والسلبية لها متغايرة، ويتعذّر التنبّؤ بوجهات النظر تجاهها حتّى أنّه لا يمكننا أن نعرف مسبقًا ما إذا كان شيءٌ ما سيعجِب أم لا، وما سيكون موضع الإعجاب فيه أو الشخص الذي سيعجب به.

لا يعني ذلك أنّ كلّ التجارب متماثلة، ولا أنّها تصحّ كلّها للحكم على الأعمال: ولكن تجربة جمالية ما إذا لم تعرف بعض نواحي العمل الفنيّ أو معظمها، تبقى مع ذلك تجربة جمالية. ولا أزعمُ أنّ خصائص عمل ما تتغيّر بِحَسَب المتلقّي: العمل الفنيّ هو ما هو، ولكنّ المتلقّين لا يستنفرون جميعهم الخصائص نفسها، فالبعض لا يرى بعضَها، والبعض الآخر «يزيد» عليها. ليس ذلك بالغريب، فعندما ندخل مع شيء ما في عَلاقة جمالية، فإنّ خصائصه «الأصليّة»

تهمّنا أحيانًا كثيرة أقلّ من الخصائص الوظيفية التي «نمنحه» إيّاها في إطار استراتيجية تَلَقٍّ مُعيَّنة. بالطبع وبصفة عامّةً إنّ معرفة بعض الخصائص «الأصليّة» (المادّيّة، والفينومينولوجية، والقصدية، و«التصنيفية» بالمعنى الذي يعطيه والتن Walton للكلمة) معرفة أفضل، تسمح لنا بالتوصّل إلى استعمالات أكثر تعقيدًا ونجاحًا، وإذا ما كان ذلك لا يحدث دائمًا، فعلينا ألّا نقلّل من أهميّة الثروة الجمالية الممكنة لـ«أخطاء» التعريف والنسبة.

لا يعني ربط التجربة الجمالية بمُمارَسة النشاط التحكيميّ على تمثيلٍ ما أن «نعقلنها» وأن لا نفهم وظيفة الانفعالات، خاصّةً وأنّ المتعة الحاصلة بالنشاط التحكيميّ هي انفعال. العمل يأسرنا، ويفتننا، أو يسترعي انتباهنا بكلّ بساطة. لهذا السبب أيضًا، كما يقول إيف ميشو (Yves Michaud)، فإنّ العيب الوحيد الذي يجعلنا نرفض عملًا فنيًا ما هو إثارته لشعور بالضجر: «أعتقد أنّه يمكننا السماح بالكثير في الفن. فيمكنه أن يكون صعبًا، أو مبتذَلًا، أو مروِّعًا، أو متكلّفًا، أو مجدِّفًا، أو عقلانيًا، أو إباحيًا، أو تصويريًا - بل يمكن أن يكون مرحًا، أو جميلًا، أو رفيعًا، أو مغريًا. ولكن، يبدو لي في المقابل أنّ ما يناقض مفهومه مطلقًا هو أن يكون مضجِرًا بشكل مميت. عندما يقتصر الفن على حوار عند افتتاح معرض فنّي، فالأفضل أن نهتمّ بشيءٍ آخَر[720].»

لا شكّ أنّ هذا التصوّر للمتعة الجماليّة واسعٌ جدًّا: فأيّ فكرة (vorstellung) أيّا كان نوعها (إن تكن دليلًا في الرياضيات أو لوحة

---

(720) مرجع مذكور سابقًا، ص 29.

فنّيّة، حجرًا أو تراجيديا، حركة بسيطة أو سيمفونية) يمكن تناولها من منظورٍ جماليّ، بما أنّ المُهِمّ ليس نوع الموضوع بل نوع النشاط الممارس على هذا الموضوع. لا يمكن لهذا التصوّر إذًا أن يشكّل الأساس لنظرية للفنّ: يمكنه على الأكثر أن يرسم حدود حقل التجربة البشريّة الذي يجد الفن فيه مكانه (إلى جانب نشاطاتٍ أخرى). ولكن هذا هو كلّ ما نطلبه منه، فالنظرية الوصفية للفنون تعتمد على السيميائية أو على نظرية الرموز بمعنى غودمان (Goodman)[721]. المُهِمّ أنّ هذا التصوّر للموقف الجماليّ لا يتناقض أبدًا مع أخذ الثروة المعرفيّة والتأويلية للأعمال الفنّيّة في الحسبان. بل العكس: إذا كان الوصف الذي بدأته صحيحًا، فلا يمكن إذًا فَصْل المتعة الجماليّة عن الموقف المعرفيّ (الإدراكيّ والمفهوميّ) ولا بالنتيجة عن التنبّه المستمرّ لما يمكن للعملّ الفنّي أن يعلّمَنا إيّاه، خاصّةً أنّ المعارف التي تنقلها إلينا الأعمال الفنّيّة متنوّعة جدًّا، بِحَسَب العمل نفسه والأنواع والفنون. أخيرًا، لا تختلف (وليست أعلى أو أدنى) هذه المعرفة التي تجد مصدرها في الفنون عن المعرفة التي نتوصّل إليها عن طريق سبلٍ معرفية، سواء تَعلَّق الأمر بالتجربة اليوميّة، أو التفكّر الفلسفي أو المعارف العلمية: وهي لهذا السبب تحديدًا تهمّنا، ويمكنها أن تُغني حياتنا.

في سبيل تجريد الجماليات من قيمتها، غالبًا ما يلقي البعض اللوم عليها لكونها نشأت في القرن الثامن عشر، وهي بذلك إذًا في

---

(721) انظر:
Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. J. Morizot, Jacqueline Chambon, 1990.

أساسها «تعبير» عن الذاتية والفردانية «الحديثة» (أو «البورجوازية»)، وليس لها بالنتيجة أي قيمة وصفية عامّة في ما يخصّ دراسة العلاقات المتعدّدة التي أقامها البشر مع الفنون. بيد أنّه لئن كانت دراسة عصورٍ أو حضارات أخرى تعلمنا بالتأكيد أنّ الفنّ جرت رعايته لغاياتٍ وظيفية متنوّعة، فإنها تبيّن لنا أيضًا أنّ الرفع من شأن الإشباع الجماليّ، وبالنتيجة تثمين اللذّة «الحرّة»، الفنّيّة المحض، ليس من عاهات الغرب الحديث البتة، إذ نجد شواهد كثيرة في هذا الاتجاه في الحضارات الإسلامية والهندية والصينية واليابانية، تمامًا كما في العصر الكلاسيكي القديم، سواء أكان رومانيًّا أم إغريقيًّا. إنّ البعد الجمالي هو فعلا مُعطًى عامّ في الفن، وهو نطاقه الحيوي الضروري. قد تبدو هذه الحقيقة بديهية؛ لكن، ومنذ مئتَي سنة، كثيرون من الذين يفكّرون في الفنّ نسوها تمامًا، وعلينا إذًا أن نكتشفها من جديد.

ها نحن نتجاوز نطاق عملنا هذا: لا أرغب في دراسة مجالات البحث المختلفة التي من المفروض أن تحلّ مكان الحقل التخيّلي للفن كما بناه تقليد تقديس الفنون. ولكنني ربّما نجحت في أقلّ تقدير في بيان أنّ على عَلاقتنا بالأعمال الفنّيّة وعلى فهمنا للفنون أن يتخلّصا من مجموعة أفكار متلقاة، لا يمكن لمهابتها التاريخية أن تُنسينا أبدا أنّها تَصوُّرات مسبَقَة.

لا يمكن أن يكون الشخص في الوقت نفسه كاهن الديانة والعالِم الإثنولوجيّ الذي يسعى إلى فهمها: من هذا المنظور، فإنّ تحليلي، كغيره من وجهات النظر الخارجية، كان مُفقِرًا بل مجحفًا. ولكن، عندما ينهار معتقدٌ ما ويتوجّب إقامة الحداد عليه، فإنّ المسافة

النقديّة تكون أقلّ المواقف سوءًا التي يمكن أن نتبنّاها، وتلك المسافة، في موضوعنا هذا، تُبيّن أنّ تقديس الفنون لم يكن أكثر من مُواضَعة محلّية، وليس الكلمةَ الفصل لدى الإنسانية بخصوص الجماليات والفنون.

ثبت المصطلحات

عربيّ - فرنسيّ

أبولونيّ	Apollinien
أحاديّة	Unilatéralité
أخرويّة	Eschatologie
آخَريّ المرجع	Hétérotélique
إدراك حِسّي	Perception
إردافيّ	Parataxique
أُسّ / قاعدة تحتيّة	Substrat
استدلاليّ / خطابيّ	Discursif
استقراء	Induction
استكشافي	Heuristique
استلاب / اغتراب	Aliénation
إسقاط	Projection
اِسمانيّة	Nomologisme
أصيل	Authentique
إضافيّ	Relationnel
أطروحة	Thèse

Arbitraire	اعتباطيّ
Objectal	أغراضيّ
Hypostase	أقنوم
Grâces	آلهة الحُسن
Muses	آلهة الإلهام
Solipsisme	أنانة
Écart	انزياح
Générique	أنواعيّ / أنواعيّة
Organon	أورغانون
Éthique	إيطيقا
Mimologique	إيمائيّ
Faux	باطل / زائف
Pur	بحت / صِرْف / مَحض / صافٍ / نقيّ
Exteriorité	برّانية
Épiphanie	بروز مفاجئ / صحوة
Historial	تاريخانيّ
Historicisme	تاريخانيّة / تاريخانيّة علميّة
Synthétique	تأليفيّ / تركيبيّ
Spéculation	تأمّل
Interprétation	تأويل
Hétéronomie	تبعيّة / انقياد لحُكم الغير

Tautologie	تحصيل الحاصل
Conjectural	تخمينيّ
Pragmatique	تداوليّة
Schématisation	ترسيم
Schéma	ترسيمة
Transcendantal	ترنسندنتاليّ/ متعالٍ
Figuratif (art)	تشخيصيّ
Conception	تصوُّر
Expressionnisme	تعبيريّة
Singularisation	تفريد
Réflexion	تفكُّر
Appréciation	تقدير
Mise en abîme	تقعير
Grande tradition	تقليد عريق
Mêmeté	تماثليّة
Eurythmie	تناسُب
Théorisation	تنظير
Prescriptif	توجيهيّ / إيعازيّ
Arraisonnement	توطيد عقليّ
Épigenèse	تولّد سطحيّ
Tiers exclu	الثّالث المرفوع

Dualisme	ثنائيّة / اثنينيّة
Contingent	جائز / حادث
Sublime	جليل
Esthétique	جماليّ / جماليّات
Genre	جنس
Modalité	جهة
Interiorité	جوّانية
Généalogique	جينيالوجيّ/ نِساليّ
Intrigue	حبكة
Déterminisme	حتميّة
Minimalisme	حدّ أدْنيّة
Intuition	حدْس
Sens commun	حِسّ مشترك
Sensible	حسّاس / حِسّي / محسوس
Sensibilité	حساسيّة
Théosophie	حكمة إلهية
Prédication	حَمْل
Prédicatif	حَمليّ
Vitalisme	حيواتيّة
Animalité	حيوانيّة
Schème	خطاطة

Imagination	خيال / تخيّل / مخيّلة
Imagination reproductive	خيال (مخيّلة) مستعيد(ة)
Imagination productive	خيال (مخيّلة) منتِج(ة)
Signifiant	دالّ
Sémantème	دلالة لفظيّة
Diachronique	دياكرونيّ [لاتزامنيّ]
Dionysiaque	ديونيسيّ
Subjectivisme	ذاتانيّة
Autotélique	ذاتيّ المرجع
Peinture	رسم
Mystique	روحانيّ / صوفيّ
Scepticisme	رَيبيّة
Inauthentique	زائف / غير أصيل
Inauthenticité	زَيف
Synchronique	سانكرونيّ [تزامنيّ]
Abyssal	سحيق
Geste	سيرة ملحَميّة
Sémiotique	سيميائيّ
Legitimation	شَرْعَنة
Forme	شكل / صورة
Formalisme	شكلانيّة

Formel	شكليّ
Naturalisation	طَبْعَنة
Phénomènal	ظاهريّ
Phénoménologique	ظاهراتيّ
Grace	ظُرْف / لُطف
Néantisation	عدميّة
Signe	علامة / إشارة
Gnoséologie	علم العرفان
Cosmologie	علم الكون / كوزمولوجيا
Scientisme	علمويّة
Causalité	عِلّيّة / سببيّة
Chaos	عمى / خواء / فوضى
Concret	عينيّ / ملموس
Finalité sans fin	غائيّة دون غاية
Singularité	فرادة
Individualité	فردانيّة
Singulier	فريد / مُفرَد
Idéel	فِكرَويّ / تصوّريّ
Art pictural	فنّ تصويريّ
Art conceptuel	فنّ مفهوميّ
Arts plastiques	فنون تشكيليّة

Entendement	فهم / ذهن
Fétichisme	فيتيشيّة
Philologie	فيلولوجيا / فقه اللغة
Communicabilité	قابليّة النقل
Intentionnaliste	قصدَويّ
Intentionnel	قصديّ
Proposition	قضيّة
Paralogisme	قياس مُغالِط
Immanent	كامن / مُحايث
Étant	كائن
Étantité	كائنيّة
Cosmique	كونيّ
Être	كينونة
Ontique	كينوني
Agnosticisme	لاأدريّة
Idiosyncrasie	لوازم شخصيّة
Extension	ماصَدق
Essentialiste	ماهويّ / جوهرانيّ
Canonique	متعارَف عليه
Plaisir	متعة / لذّة
Idée	مثال / فكرة

Idéal	مثال / مَثل أعلى
Analogon	مثيل / نظير
Allégorie	مَجاز
Hypotypose	مَجاز
Synecdoque	مَجاز مُرسَل
Mimétique	مُحاكٍ
Intuitionné	محدوس به
Judicateur	محكّم
Scolastique	مدرسيّة / سكولائيّة
Motivé	مدفوع
Signifié	مدلول
Maxime	مسلّمة
Prédicat	مُسنَد
Messianique	مسيحانيّ
Postulat	مُصادَرة / افتراض
Artefacta	مُصطنَعات
Artificiel	مصنوع / مصطنَع
Apparence	مَظهَر
Endoxique	معتمِد على حُكم الرأي
Cognitif	معرفيّ / إدراكيّ
Intelligible	معقول

Conceptuel	مفهوميّ
Catégorisation	مَقْوَلة
Constitutif	مقوِّم / مكوِّن
Faculté	ملَكة
Virtuel	ممكن / افتراضيّ
Objectivation	مَوضَعة
Thématique	موضوعاتية
Méta-esthétique	ميتاجماليّ / ميتاجماليّات
Système	نسَق / نظام
Systématicité	نسَقيّة
Théogonie	نشأة الآلهة
Attribut	نعت
Criticisme	نقدويّة
Antinomie	نقيضة
Type	نمط
Espèce	نَوع
Générécité	نوعانيّة
Herméneutique	هرمنيوطيقا / تأويل
Monisme	واحِديّة
Dogmatisme	وثوقيّة
Pertinence	وجاهة

Extase	وَجْد
Existentiale	وجودانيّ
Existentiel	وجوديّ
Révélation	وَحْي / كشْف
Positiviste	وضعانيّ
Positivisme	وضعيّة
Illusion	وهم
Utopie	يوتوبيا

ثبت المصطلحات

فرنسيّ - عربيّ

Abyssal	سحيق
Agnosticisme	لاأدريّة
Aliénation	استلاب / اغتراب
Allégorie	مَجاز
Analogon	مثيل / نظير
Animalité	حيوانيّة
Antinomie	نقيضة
Apollinien	أبولونيّ
Apparence	مظهر
Appréciation	تقدير
Arbitraire	اعتباطيّ
Arraisonnement	توطيد عقليّ
Art conceptuel	فنّ مفهوميّ
Art pictural	فنّ تصويريّ
Artefacta	مُصطنَعات
Artificiel	مصنوع / مصطنَع

Arts plastiques	فنون تشكيليّة
Attribut	نعت
Authentique	أصيل
Autotélique	ذاتيّ المرجع
Canonique	مُتعارَف عليه
Catégorisation	مَقوَلة
Causalité	عِلّيّة / سببيّة
Chaos	عمى / خواء / فوضى
Cognitif	معرفيّ / إدراكيّ
Communicabilité	قابليّة النقل
Conception	تصوُّر
Conceptuel	مفهوميّ
Concret	عَينيّ / ملموس
Conjectural	تخمينيّ
Constitutif	مقوِّم / مكوِّن
Contingent	جائز / حادث
Cosmique	كونيّ
Cosmologie	علم الكون / كوزمولوجيا
Criticisme	نقدَويّة
Déterminisme	حتميّة
Diachronique	دياكرونيّ [لا تزامنيّ]

Dionysiaque	ديونيسيّ
Discursif	إِستدلاليّ / خطابيّ
Dogmatisme	وثوقيّة
Dualisme	ثنائيّة / اثنينيّة
Écart	انزياح
Endoxique	معتمد على حكم الرأي
Entendement	فهم / ذهن
Épigenèse	تولّد سطحيّ
Épiphanie	بروز مفاجئ / صحوة
Eschatologie	أخرويّة
Espèce	نوع
Essentialiste	ماهويّ / جوهرانيّ
Esthétique	جماليّ / جماليّات
Étant	كائن
Étantité	كائنيّة
Éthique	إيطيقا
Être	كينونة
Eurythmie	تناسُب
Existentiale	وجودانيّ
Existentiel	وجوديّ
Expressionnisme	تعبيريّة

Extase	وَجْد
Extension	ماصَدق
Exteriorité	برّانية
Faculté	مَلَكَة
Faux	باطل / زائف
Fétichisme	فيتيشيّة
Figuratif (art)	تشخيصيّ
Finalité sans fin	غائيّة دون غاية
Formalisme	شكلانيّة
Forme	شكل / صورة
Formel	شكليّ
Généalogique	جينيالوجيّ/ نساليّ
Générécité	نوعانيّة
Générique	أنواعيّ / أنواعيّة
Genre	جنس
Geste	سيرة ملحَمية
Gnoséologie	علم العرفان
Grace	ظُرْف / لُطف
Grâces	آلهة الحُسن
Grande tradition	تقليد عريق
Herméneutique	هرمنيوطيقا / تأويل

Hétéronomie	تبعيّة / انقياد لحكم الغير
Hétérotélique	آخريّ المرجع
Heuristique	استكشافيّ
Historial	تاريخانيّ
Historicisme	تاريخانيّة / تاريخانيّة علميّة
Hypostase	أقنوم
Hypotypose	مجاز
Idéal	مثال / مَثل أعلى
Idée	مثال / فكرة
Idéel	فكرويّ / تصوّريّ
Idiosyncrasie	لوازم شخصية
Illusion	وهم
Imagination	خيال / تخيّل / مخيّلة
Imagination productive	خيال (مخيّلة) منتج (ة)
Imagination reproductive	خيال (مخيّلة) مستعيد (ة)
Immanent	كامن / مُحايِث
Inauthenticité	زَيف
Inauthentique	زائف / غير أصيل
Individualité	فردانيّة
Induction	استقراء
Intelligible	معقول

Intentionnaliste	قصدَويّ
Intentionnel	قصديّ
Interiorité	جُوّانية
Interprétation	تأويل
Intrigue	حبكة
Intuition	حدْس
Intuitionné	محدوس به
Judicateur	محكّم
Légitimation	شرْعَنة
Maxime	مسلّمة
Mêmeté	تماثليّة
Messianique	مَسيحانيّ
Méta-esthétique	ميتاجماليّ / ميتاجماليّات
Mimétique	مُحاكٍ
Mimologique	إيمائيّ
Minimalisme	حَدّ أدْنيّة
Mise en abîme	تقعير
Modalité	جهة
Monisme	واحديّة
Motivé	مدفوع
Muses	آلهة الإلهام

Mystique	روحانيّ / صوفيّ
Naturalisation	طَبْعَنة
Néantisation	عدميّة
Nomologisme	اِسمانيّة
Objectal	أغراضيّ
Objectivation	مَوضَعة
Ontique	أونطيقيّ/ كيْنونيّ
Organon	أورغانون
Paralogisme	قياس مُغالِط
Parataxique	إردافيّ
Peinture	رسم
Perception	إدراك حسّي
Pertinence	وجاهة
Phénomènal	ظاهريّ
Phénoménologique	ظاهراتيّ
Philologie	فيلولوجيا / فقه اللغة
Plaisir	متعة / لذّة
Positivisme	وضعيّة
Positiviste	وضعانيّ
Postulat	مصادرة / افتراض
Pragmatique	تداوليّة

Prédicat	مُسنَد
Prédicatif	حَمليّ
Prédication	حَمْل
Prescriptif	توجيهيّ / إيعازيّ
Projection	إسقاط
Proposition	قضيّة
Pur	بحت / صِرْف / محض / صافٍ / نقيّ
Réflexion	تفكّر
Relationnel	إضافيّ
Révélation	وحي / كشف
Scepticisme	رَيبيّة
Schéma	ترسيمة
Schématisation	ترسيم
Schème	خطاطة
Scientisme	علمويّة
Scolastique	مدرسيّة / سكولائيّة
Sémantème	دلالة لفظيّة
Sémiotique	سيميائيّ
Sens commun	حِسّ مشترك
Sensibilité	حَساسيّة
Sensible	حسّاس / حِسّي / محسوس

Signe	علامة / إشارة
Signifiant	دالّ
Signifié	مدلول
Singularisation	تفريد
Singularité	فرادة
Singulier	فريد / مُفرَد
Solipsisme	أنانَة
Spéculation	تأمّل
Subjectivisme	ذاتانيّة
Sublime	جليل
Substrat	أسّ / قاعدة تحتيّة
Synchronique	سانكرونيّ [تزامنيّ]
Synecdoque	مجاز مُرسَل
Synthétique	تأليفيّ / تركيبيّ
Systématicité	نسَقيّة
Système	نسَق / نظام
Tautologie	تحصيل الحاصل
Thématique	موضوعاتية
Théogonie	نشأة الآلهة
Théorisation	تنظير
Théosophie	حكمة إلهية

Thèse	أطروحة
Tiers exclu	الثّالث المرفوع
Transcendantal	ترنسندنتاليّ/ مُتعالٍ
Type	نمط
Unilatéralité	أحادية
Utopie	يوتوبيا
Virtuel	ممكن / افتراضيّ
Vitalisme	حيواتيّة

الفهـرس

- و -

- ي -

هذا الكتاب

كثيرةٌ هي الدّراسات والتّحليلات التي تهتمُّ، اليومَ، بمسألة الجماليّات، وجميعها يزعم التّجديد في قراءة هذه المسألة، بينما يستقي أغلبها من المعين نفسه. إنّه التّقليد التّأمّلي للفنّ وإذ تشكّلَ هذا التّقليد في الغرب كردّة فعلٍ على عصر التّنوير – وجلّه فلاسفة مختلفون اختلافًا واسعًا – فإنّه يؤكّد أنّ الفنّ معرفة وَجْديّة تكشف عن حقائق متعاليّة لا تبلغها الأنشطة الفكريّة العاديّة، وهي بذلك معرفة تحلّ، بصورةٍ ما، محلّ الدّين.

يحدّد المؤلّف، بعد قراءة نقديّة وجينيالوجيّة لهذا التّقليد التّأمّلي الذي يمرّ بأزمة عميقة، ما قد يكون تجربة جماليّة بديلة تسمح بالتّوصّل إلى ما فاتنا بسبب التّقليد. يسأل، مثلًا: كيف ننظر إلى لوحة إذا كنّا نرفض الإيمان بوجود عالم ماورائي؟ كيف يمكن أن ننسى **الفنّ** لنعيد اكتشاف الفنون في تراثها المخصوص والمتعدّد الأشكال؟ كيف نؤسّس تجربة جماليّة مشتركة عندما نتخلّى عن تطابق الأعمال الفنيّة مع الماهيات ومع الجميل؟

JEAN-MARIE SCHAEFFER

L'ART DE
L'ÂGE MODERNE

L'esthétique et la philosophie
de l'art du XVIIIe siècle à nos jours

nrf essais
GALLIMARD

المؤلّف

جان ماري شيفير: فيلسوف ومدير دراسات بالمدرسة العليا للدّراسات في العلوم الاجتماعية – باريس.
من مؤلّفاته:
L'expérience esthétique, 2015.

المترجم

فرانك درويش، أستاذ الفلسفة بجامعة البلمند – لبنان.

من ترجماته (بالاشتراك):

قاموس الإستطيقا وفلسفة الفنّ

(يصدر ضمن هذه السّلسلة).